



УНИВЕРЗИТЕТ У КРАГУЈЕВЦУ  
ФИЛОЛОШКО-УМЕТНИЧКИ ФАКУЛТЕТ

Биљана Влашковић

**ИСТОРИЈА У ДРАМСКОМ  
СТВАРАЛАШТВУ  
ЏОРџА БЕРНАРДА ШОА:  
КОНТЕКСТ, ТЕКСТ И МЕТАТЕКСТ**

Докторска дисертација

Крагујевац, 2013

## ИДЕНТИФИКАЦИОНА СТРАНИЦА ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

<i><b>I. Аутор</b></i>
Име и презиме: Биљана Р. Влашковић
Датум и место рођења: 20. 04. 1979. Крагујевац
Садашње запослење: асистент, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
<i><b>II. Докторска дисертација</b></i>
Наслов: Историја у драмском стваралаштву Џорџа Бернарда Шоа: текст, контекст и метатекст
Број страница: <b>262</b>
Број слика: <b>0</b>
Број библиографских података: <b>217</b>
Установа и место где је рад израђен: Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Научна област (УДК): 821.111-2.09 Шо Џ. Б.(043.3)
Ментор: Др Радмила Настић
<i><b>III. Оцена и одбрана</b></i>
Датум пријаве теме: 31.08.2010. године
Број одлуке и датум прихватања докторске дисертације: број одлуке 661/8, 11.05.2011. године
Комисија за оцену подобности теме и кандидата: <b>Ментор:</b> Др Радмила Настић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу, ужа научна област Енглеска књижевност и култура <b>Чланови комисије:</b> 1) Др Љиљана Богоева-Седлар, редовни професор, Факултет драмских уметности, Београд, ужа научна област Енглески језик и књижевност 2) Др Лена Петровић, редовни професор, Филозофски факултет у Нишу, ужа научна област Англо-америчка књижевност и култура
Комисија за оцену докторске дисертације: <b>Ментор:</b> Др Радмила Настић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу, ужа научна област Енглеска књижевност и култура <b>Чланови комисије:</b> 1) Др Томислав Павловић, доцент, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу, ужа научна област Енглеска књижевност и култура 2) Др Лена Петровић, редовни професор, Филозофски факултет у Нишу, ужа научна област Англо-америчка књижевност и култура
Комисија за одбрану докторске дисертације: <b>Ментор:</b> Др Радмила Настић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу, ужа научна област Енглеска књижевност и култура <b>Чланови комисије:</b> 1) Др Томислав Павловић, доцент, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу, ужа научна област Енглеска књижевност и култура 2) Др Лена Петровић, редовни професор, Филозофски факултет у Нишу, ужа научна област Англо-америчка књижевност и култура
Датум одбране дисертације:

## САДРЖАЈ

Резиме .....	4
Summary.....	5
Захвалница.....	6
<b>I УВОД</b> .....	7
1. Историјски значај Бернарда Шоа.....	7
2. Шо и нова драма модерног доба: основне тезе шоовске поетике .....	13
3. Шоов историјски дискурс у контексту званичних и алтернативних тумачења историје .....	32
3.1. Књижевност и историјска истина: драмско обликовање историје у XIX веку .....	33
3.2. Шоов однос према историји и званичним историографијама.....	36
3.3. Шо и марксистичко виђење историје .....	42
3.4. Шо и Ничеово виђење историје.....	46
3.5. Шо и постмодернистичко виђење историје .....	53
<b>II</b> .....	61
1. Деконструкција идентитета у Шоовим драмама: о трагању за натчовеком кроз историју .....	61
1.1. Шоов Наполеон у борби против мелодраме XIX века.....	66
1.2. Цезар за модерно доба: шоовска метатеатралност и бреме традиције.....	84
1.3. <i>Баволов ученик</i> као исусовска фигура: значај неисторијских јунака у приповедању историје.....	112
1.4. Шоова Света Јована као апотеоза човека .....	142
2. Деконструкција званичне историје у Шоовим критичким и политичким драмама и списима .....	170
2.1. <i>Друго острво Цона Була</i> : Шо и Ирска.....	174
2.2. <i>Кућа која срце слама</i> : Шо и Велики рат .....	203
2.3. <i>Женева</i> : Шо и велики диктатори.....	228
<b>ЗАКЉУЧАК</b> .....	252
<b>ЛИТЕРАТУРА</b> .....	258
Примарна литература: .....	258
Секундарна литература: .....	260
Општа литература: .....	263
Остала литература: .....	267

# Историја у драмском стваралаштву Џорџа Бернарда Шоа:

## контекст, текст и метатекст

### Резиме

У дисертацији *Историја у драмском стваралаштву Џорџа Бернарда Шоа*, из обимног канона Шоовог књижевног стваралаштва издваја се седам драма чијом се анализом и тумачењем указује на пишчев однос према историји и на правац у којем се развијао његов смисао за историју.

У уводном делу студије, Шоова драмска уметност поставља се у контекст помаљајућег модерног доба и у односу на исти издвајају се основне тезе шоовске поетике како би се на основу њих могле пратити промене које су уследиле у Шоовој уметности. Потом се она коментарише у односу на критичке и књижевно-теоријске ставове према алтернативним тумачењима историје, са освртом на виђења историје које су понудили Дројзен, Дилтај, Ниче, Фуко, Вајт, Линда Хачн, чиме се успоставља методолошки оквир за тумачење Шоових драма.

Будући да се Шоов однос према историји може свеобухватно тумачити једино уз осврт на његове филозофске, религијске и политичке ставове, централни део дисертације тематски је подељен на два дела.

Прво поглавље односи се на Шоову религију *креативне еволуције* и *животне силе*, као и на ауторово тражење *натчовека* кроз драмску обраду великих историјских личности – Наполеона, Јулија Цезара, Свете Јоване и Исуса Христа – чија се „надљудска“ природа тумачи у четири засебна потпоглавља.

Друго поглавље се фокусира на три Шоове драме – *Друго острво Џона Була*, *Кућа која срце слама* и *Женева* – које показују да је аутор поједине драме користио као трибине са историјском позадином како би пласирао сопствене политичке ставове, упутио критику и скренуо пажњу на актуелне проблеме. У три потпоглавља описује се и коментарише Шоов однос према родној Ирској, светским ратовима и великим диктаторима.

На основу спроведене анализе, закључује се да је Џорџ Бернард Шо током своје каријере развијао и надограђивао један почетни драмски образац на чије су измене утицале тренутне историјске околности. За Шоа, историја не означава само оно што је прошло, већ у далеко већој мери оно што је садашње и настајуће. Шо не само да ничеански користи историју за живот, већ је користи најпре као повод за расправу о савременим проблемима, које сматра решивим уколико је човечанство способно и спремно да учи на сопственим грешкама.

**Кључне речи:** Џорџ Бернард Шо, драма, историја, натчовек, социјализам, религија, модернизам, сатира, Ирска, диктатори, светски ратови.

# History in George Bernard Shaw's Dramatic Works: Context, Text, and Metatext

## Summary

In the dissertation *History in George Bernard Shaw's Dramatic Works: Context, Text, and Metatext* we analyze and interpret seven plays of Shaw's prolific canon of literary works so as to define the author's relationship with history and outline the development of his historical sense.

In the introductory part of the study, Shaw's dramatic art is set in the context of the emerging modern age, with respect to which we define the basic principles of Shavian poetics, in order to identify the future changes in Shaw's art. Next, we provide commentaries on Shavian art in relation to the attitudes of literary criticism and literary theories towards alternative interpretations of history, with reference to the views of history as offered by Droysen, Dilthey, Nietzsche, Foucault, Hayden White, Linda Hutcheon, thus outlining the methodological framework for the interpretation of Shaw's plays.

Given that Shaw's attitude towards history can be analyzed comprehensively only if one pays special attention to his philosophical, religious, and political views, the central part of the dissertation is thematically divided into two parts.

The first chapter deals with Shaw's religion of *Creative Evolution* and the *Life Force*, as well as the author's search for a *Superman*, as shown in his artistic treatment of the great historical personages – Napoleon, Julius Caesar, Saint Joan, and Jesus Christ – whose “superhuman” nature is analyzed in the four subsequent subchapters.

The second chapter focuses on Shaw's three plays – *John Bull's Other Island*, *Heartbreak House*, and *Geneva* – which reveal the fact that the author used certain plays as platforms with historical background in order to propose his own political views, express his criticism, and draw attention to the topical problems of his time. The three subsequent subchapters describe and comment on Shaw's relationship to his native Ireland, the World Wars, and the great dictators.

Based on the conducted analysis, we come to the conclusion that during his long career, George Bernard Shaw had been developing and expanding one initial dramatic pattern which was being shaped by the current historical circumstances. For Shaw, history does not stand solely for the things past, but much more for the things present and the things to be. Not only does Shaw use history for life, the Nietzschean way, but he also uses it primarily as an incentive to provoke discussion of contemporary problems, which can be solved at the present moment if humanity is able and willing to learn from its own mistakes.

**Key words:** George Bernard Shaw, drama, history, superman, socialism, religion, modernism, satire, Ireland, dictatorship, World Wars.

## Захвалница

Велике заслуге за успешан завршетак рада на овој докторској дисертацији има менторка др Радмила Настић, којој се ауторка захваљује на несебичној помоћи и корисним смерницама и коментарима.

У поступку одабира теме рада, прикупљања релевантне литературе и припрема за почетак писања дисертације својим саветима свесрдно и несебично је помогла др Љиљана Богоева-Седлар.

*Међународно шоовско удружење* и секретар удружења, др Ричард Дитрих, такође су помогли многобројним саветима и омогућили ауторки приступ ретким текстовима Бернарда Шоа, као и приступ многим критичким чланцима који су коришћени у овој дисертацији.

Ауторка се свима њима најтоплије захваљује.

# I

## УВОД

### 1. Историјски значај Бернарда Шоа

„Само онај човек који пише о себи и свом добу је човек који пише о свим људима и о свим добима.“<sup>1</sup>

Бернард Шо, *Здрав разум уметности*

Да би се објаснио значај Шоове критике историје, мора се узети у обзир чињеница да је Бернард Шо пре него што је почео да пише драме дуги низ година радио као драмски и позоришни критичар. Надалеко су чувени његови дрски и неумољиви покушаји да дискредитује Шекспира, чију је уметност критиковао стилем који открива да се иза маске луде крије мудрост и озбиљна сврха којој је Шо био посвећен. Сва критика је обојена предрасудама, сматрао је (Шо 2002: xi), а нарочито његова драмска критика, која је тежила томе да руши оно старо како би изградила нешто ново. У предговору антологије *Шо о Шекспиру*, Едвин Вилсон објашњава да се Шоова притужба на мањак филозофије у Шекспировим делима не односи на филозофију уопште, већ на мањак Шекспировог интересовања за савремене политичке, друштвене и моралне проблеме (xii). За Шоа, основни циљ сваког драмског писца је да се ухвати у коштац са тим проблемима и опише их у својим драмама, које постају места за расправу (xiii). На основу овога је јасно да историја, како она прошла, тако и она која се управо дешава, игра велику улогу у Шоовој уметности. Наш циљ је да покажемо да за Шоа историја представља комбинацију контекста, односно спољашњих чињеница које чине историју, затим текста, у виду драмског записа као сведочанства

---

<sup>1</sup> Превод ауторке. У даљем тексту, све цитате из литературе коришћене у овој дисертацији која, на основу приложене библиографије, до сада није преведена на српски језик, са енглеског језика на српски језик превела је ауторка рада.

историје, и метатекста, то јест једног критичког осврта на контекст и текст. Сматрамо да је Шоова критика историје релевантна не само као сведочанство о проблемима ауторовог доба, већ и као критика која може да баци ново светло на проблеме нашег доба. Како запажа Љиљана Богоева-Седлар, познате ‘објективне’ историјске чињенице могу постати „моћан субјективни грађевински материјал“ када се уметнички онеобиче, док се, супротно намерама уметничких дела, реинтерпретације и прекрајања историје спроводе како би уметнички дисидентских, јеретичких, политички некоректних потеза што мање било, и на страницама историја, и у животу, односно како би се угушила историјска истина (2003: 367).

Интересовање за књижевни и уметнички допринос Бернарда Шоа (1856-1950) не јењава ни шест деценија након његове смрти. Данас су активна два шоовска удружења. Једно од њих, *Шоово удружење (The Shaw Society)*<sup>2</sup>, са седиштем у Лондону, основано је још за Шоова живота, 26. јула, 1941. године, на његов 85. рођендан. Удружење је основао Др Фриц Ловенстајн са жељом да промовише шоовске идеје и није се базирао на негодовања господина Шоа која је аутор изнео у писму упућеном члановима удружења:

Браунинг се ужасавао Браунинговог удружења. Шели је био мртав, Шекспир је био мртав, ја ћу ускоро умрети. Сви ми смо обезбедили простор за међусобну сарадњу и образовање сличних духова, као и форум за њихове непомирљиве борбе мишљења. Зато само изволите, али немојте ме потезати око тога. Ја сам матор, глув и излапео. Укратко, ја сам једно Прошло Време. (4. новембар, 1941. године, Ајот Ст. Лоренс)

Упркос томе, лондонско *Шоово удружење* већ преко 70 година одржава шоовске идеје живим. Двадесет и четвртог августа, 2002. године, основано је и *Међународно Шоово удружење (The International Shaw Society – The ISS)*<sup>3</sup>, које је 2012. године прославило десет година постојања. Под окриљем удружења, неколико пута годишње широм Америке и Канаде, а од 2012. и у родној земљи Џ. Б. Шоа, Ирској, организују се међународне конференције са циљем да се размене

---

<sup>2</sup> <http://www.shawsociety.org.uk>

<sup>3</sup> <http://www.shawsociety.org/>



идеје и искуства у проучавању Шоовог лика и дела. Чињеница да Шо наставља да живи и у савременом свету говори да су његова размишљања о историји, религији, браку, политици, здравству, феминизму, економији, данас више него икада релевантна и актуелна. Нова тумачења Шоових драма, предговора и списка објављује академски часопис *SHAW: The Annual of Bernard Shaw Studies*<sup>4</sup>, који се од 1951-1958. године објављивао под именом *Bulletin (Shaw Society of America)*, а од 1959-1980. године под именом *The Shaw Review*.

Шоа је тешко сврстати било у ирску, било у енглеску књижевну традицију. Рођен 1856. године у Даблину, Шо је са двадесет година пошао у Лондон за својом мајком, где је и остао да живи до краја живота. Иако га многи називају ирским драматичарем, Шо је писао за лондонску публику, али његове драме имају космополитски карактер утолико што се баве најактуелнијим светским проблемима, од којих многи ни данас нису решени. Отуд потреба да се и данас нагласи значај Шоовог опуса, који поред драме подразумева и његова нефиктивна дела – предговоре, памфлете, критичке есеје, новинске чланке, интервјуе. Данас Шоова слава највећим делом почива на његовим драмама као што су *Света Јована* (1923) и *Пигмалион* (1912-13), али су од подједнаке важности за проучавање и његова филозофска дела, новински чланци, политички памфлети, као и његов допринос на пољу музичке и позоришне критике.

Бернарда Шоа најпре бисмо могли да опишемо као сатиричара у области полемичке прозе. Дуги низ година он је тражио одговарајућу форму за садржај који је желео да пренесе публици. Испрва је мислио да је роман прави уметнички израз за његове идеје, али се то показало погрешним. Након низа безуспешних покушаја да се наметне лондонској читалачкој публици својим романима, које је написао у периоду од 1879-1883. године (*Immaturity* (1879), *The Irrational Knot* (1880), *Love Among the Artists* (1881), *Cashel Byron's Profession* (1882), *An Unsocial Socialist* (1883)), Шо је одлучио да се опроба у драмској форми, у којој је његов таленат коначно дошао до изражаја. Поред пет поменутих романа, Шоов опус обухвата две кратке приче, на десетине есеја и предговора, и преко педесет драма. Ни драмски жанр, међутим, није био довољан да изрази његове многобројне идеје

---

<sup>4</sup> <http://www.psupress.org/journals/jnlshaw.html>

о томе како унапредити друштво. Из тог разлога он је по правилу додавао предговоре својим драмама, који су се претварали у полемичке дискусије о теми која је обрађена у драми. Његова блиска пријатељица, Беатриса Веб, супруга Сиднија Веба који је заједно са Шоом био члан Фабијевског друштва, записала је у свом дневнику, јануара 1903. године, да је Шо у драми *Човек и натчовек* коначно нашао форму која му одговара: „Пронашао је своју форму: драму која није драма, већ само комбинација есеја, расправа, интерлуда, стихова – различитих форми које илуструју једну те исту средишњу идеју“ (Холројд 1998: 296). Иста средишња идеја која се лако да уочити у свакој Шоовој драми навела је критичаре да га окарактеришу као *писца са тезом*. У његовим тезама, сваки сегмент друштвеног живота био је подвргнут немилосрдној критици, што Шоа чини својеврсном антитезом романтичара, односно друштвено, историјски и политички ангажованим уметником чија је морална обавеза била да подстакне људе на сазревање и учење кроз преиспитивање дубоко укорењених предрасуда које су саставни део бремена традиције.

Биографије и критичке студије о Бернарду Шоу почеле су да се појављују још за Шоова живота. Већ 1908. године, Р. А. Скот-Џејмс је признао да би и најхрабрији критичари устукнули пред херкуловским задатком тумачења Шоовог дела – „толико је тога збуњујућег у тим изврским књигама и драмама“ (1908: xiv-xv). Осим тога, на стотине људи већ је тада било објавило своје критичке радове о Шоу (xiv). Чак осамнаест већих критичких и биографских студија објављено је пре Првог светског рата. У то време, два главна ривала у писању Шоове биографије били су Арчибалд Хендерсон и Г. К. Честертон. Почев од 1907. године, када га је Шо овластио као званичног биографа, Хендерсон је написао три комплетне биографије: *Џорџ Бернард Шо: живот и дела* (1911), *Бернард Шо: виловњак и пророк* (1932) и *Џорџ Бернард Шо: човек столећа* (1956). Са друге стране, Честертон је располагао са мање информација о Шоовом животу, али га је његов уметнички таленат учинио Шоовим миљеником, па је његова студија *Џорџ Бернард Шо* из 1909. године била, према Шоу, логична допуна Хендерсоновој рационалној студији из 1911. Заједно су чиниле спој разума и осећања, информација и уметности (в. Холројд 1998: 368-375). Остатак века обележен је постојаним низањем Шоових биографија, од којих вреди поменути најскорију,

изврсну биографску студију Мајкла Холројда, *Бернард Шо*, која је најпре објављена у четири тома (1988-1992), да би 1997. године било објављено обједињено, скраћено издање.

Истовремено са објављивањем све већег броја биографија, растао је и број критичких студија о Бернарду Шоу. Данас је листа таквих студија безмало непрегледна. Критичари су се бавили најразличитијим аспектима Шоове уметности и тумачили не само његов драмски опус, већ и његове филозофске, политичке и религијске списе. Прва и једина студија до сада која се бави искључиво Шоовим историјским дискурсом јесте студија Ј. Л. Визентала из 1988. године: *Шоово историјско чуло (Shaw's Sense of History)*. У њој је по први пут презентована историјска визија коју је Шо имао и приказао у својим делима, наглашен је значај Шоовог осећања историје које обједињује прошлост и садашњост са будућношћу на примеру Шоових историјских ставова у појединачним драмама.

Иако највећи број Шоових критичара потиче са енглеског говорног подручја, његово дело буди интерес и широм света. У Србији и на простору бивше Југославије веома се мало писало о Шоу, а исто тако мало се преводило његово дело. На српски језик је преведено тек осам<sup>5</sup> од педесетак драма, један роман<sup>6</sup>, гатка *Млада Црнкиња у трагању за Богом* (1955), и спис *О музици*. Осим тога, 1964. године преведени су и одломци из Шоових предговора и објављени под насловом *Лица и наличја*, чиме исцрпљујемо сву шоовску библиографију на српском језику. Због тога сматрамо да ће посебна студија на српском језику о Џорџу Бернарду Шоу у знатној мери продубити и обновити интерес за његово дело на нашим просторима. Најзад, треба поменути и то да је Шо једини књижевник на свету који је добио и Нобелову награду за књижевност (1925) и Оскара (1938) за сценарио филма *Пигмалион*, који је адаптација његове чувене драме, иако би ово вероватно било последње што би Бернард Шо убројио у своје

---

<sup>5</sup> *Изабрана драмска дела Бернарда Шоа* (1970) садрже преводе следећих комада: *Занат госпође Ворн*, *Кандида*, *То се никад не зна*, *Ђаволов ученик*, *Цезар и Клеопатра*, *Лекар у недоумици*, *Андрокле и лав* и *Пигмалион*. У преводу на хрватски језик објављене су *Четири драме* Бернарда Шоа у издању Матице хрватске, 1951. године.

<sup>6</sup> *Cashel Byron's Profession*, преведен као *Каријера*, објављен је први пут пре рата, али је доживео и друго издање у едицији Нобеловци 2004. године, а потом и 2005. у издању Невена.

успехе. Биографи га описују као стидљивог Ирца који није волео да добија признања јавности и који је новчане награде поклањао у добротворне сврхе. Друга достигнућа у области уметности била су далеко битнија за Шоа. Због целокупног доприноса позоришној уметности, многи критичари сматрају да је Бернард Шо други по важности драматичар који је писао на енглеском језику, одмах иза Виљема Шекспира.

Средином XIX века, када је Шо рођен, за превласт у књижевном изразу надметале су се две супарничке струје: парнас, рођен из романтизма, и реализам, који се тек помаљао на енглеској позоришној сцени. Шоова дела припадају реализму и натурализму који се изнедрио из реализма, али су његове касније драме умногоме допринеле да се утре пут ка симболизму, који је био логични наставак и продужена рука романтизма, и ка позоришту апсурда, чији је главни представник био још један Ирац и добитник Нобелове награде за књижевност (1969), Семјуел Бекет (1906-1989). Могло би се рећи да Шо представља мост од модернизма, у оквиру којег је био најзначајнији енглески драмски писац, ка постмодернизму, а то је мост преко којег је Бекет прешао, утабавши пут ка постмодерној драми. Шоова изражена тежња да користи комедију као средство скретања пажње на озбиљне друштвене проблеме нашла је израз у *озбиљној фарси*, драмском жанру који је потекао из његове драме. Најзад, бављење релевантним друштвеним питањима и контроверзним темама чини шоовску драму *позориштем идеја*, у којем се приказују драме са тезом које имају за циљ да морално преваспитају позоришну публику<sup>7</sup>. Због целокупног доприноса Бернарда Шоа уметности уопште и уметности живљења, јасно је да он заслужује већу пажњу домаћих критичара, па је у складу са тим ова дисертација својеврстан покушај буђења интересовања за Шоово дело и на овим подручјима.

---

<sup>7</sup> У предговору драме *Занат госпође Ворн*, једном од *Непријатних комада* (1898) којима је отпочео своју драмску каријеру, Шо истиче да жели да се бори против позоришта својим драмама (1978: 185).

## 2. Шо и нова драма модерног доба: основне тезе шоовске поетике

„Сваки покушај да се прошири репертоар показивао је да драма ствара позориште, а не позориште драму. Томе није требало новог доказа, пошто је сва тешкоћа настајала отуда што је тадашња драма била писана за позоришта уместо из сопствене унутрашње нужности.“

Бернард Шо, *Непријатни комади*, Предговор (1898)

Иронично цитирајући једно од најпопуларнијих казивања Исуса Христа<sup>8</sup>, Аугуст Стриндберг је у чувеном предговору *Госпођици Јулији* (1888), који се сматра манифестом натурализма, упозоравао да се од новог вина могу распрснути старе боце (1998: 90). Као и његов савременик Стриндберг, Бернард Шо је сматрао да су захтеви савременог позоришта „окови његовом генију“ (Вилијамс 1979: 87), али за разлику од Стриндберга, он није покушавао да се прилагоди тим захтевима. Уместо тога, тражио је нову форму драме за садржај који је наметало ново време, како се не би десило оно што је Стриндберг предвиђао да ће се десити ако се нове форме не пронађу.

Један од првих критичара који је описујући своје доба употребио термин *модернизам*, Р. А. Скот-Џејмс, објаснио је да је у новом модерном добу подривен не само ауторитет религије и морала, већ и ауторитет уметности, тако да доба које се мења не може да се задовољи старим прихваћеним стандардима јер у новом добу појединац трага за начином да изрази себе и убеди свет у тунчицу истине коју представља (1908: 266). Тако је помаљајуће модерно доба било у знаку промена, које се могу приметити на три плана. Прва промена, која није почела 1900. године, већ је обележила културни живот целог XIX века, тиче се пољуљане вере у традиционална тумачења света услед развоја економије, политике, религије и других области живота (Холовеј 1963: 51). Друго, модерно доба било је доба

---

<sup>8</sup> У Јеванђељу по Матеју, 9: 16-17:

„Јер нико не меће нову закрпу на стару хаљину; јер ће закрпа одадрети од хаљине, и гора ће рупа бити. Нити се сипа ново вино у мехове старе; иначе се продру мехови, а вино се пролије, и мехови пропадну. Него се сипа вино ново у мехове нове, и обоје се сачува.“

упадљиве популаризације и комерцијализације, а то значи да је књижевност била приморана да преживи и да се прилагоди свету који се разликовао од оних ставова, вредности и претпоставки које књижевност и озбиљни књижевни стандарди природно захтевају (Исто). Трећа промена произлази из универзалности прве две промене у виђењу света и тиче се књижевности прве половине XX века, која је у свакој земљи била под утицајем страних писаца, што ју је често чинило непознатом и тешком за разумевање (52). Ово се на првом месту односи на утицај француског натуралисте Емила Золе, који је енглеску фикцију одвратио од дикенсовског мелодрамског приказа породичног живота и преусмерио је ка оштром, стрпљивом и опсежном опису обичног свакодневног живота (58).

За лондонско позориште, међутим, далеко је важнији био утицај норвешког драмског писца Хенрика Ибзена, чије су *Авети (Ghosts)* прва драма приказана у Независном позоришту, које је Џејкоб Грејн основао 13. марта, 1891. године, у Лондону. У Независном позоришту било је допуштено приказивати оне драме које нису биле одобрене за приказивање, будући да је број људи у публици био ограничен само на чланове удружења позоришта, па у строгом смислу приказивање спорних драма није било јавно приказивање. Ибзенове *Авети* су изведене управо зато што драма није била одобрена за приказивање од стране прегледача драма. Сама ова чињеница довољна је да се разуме прашина која се дигла због *реалистичке побуне*, која је за многе била непријатна и шокантна (Стајан 1981: 5). Реалистичка побуна у позоришту била је распрострањен феномен, коме су припадали Андре Антоан и Théâtre Libre у Француској, Чехов и Станиславски у Русији, Хауптман у Немачкој, као и Јудин О'Нил, а касније и Тенеси Вилијамс и Артур Милер у Америци. У лондонском позоришту није било драмског писца-гласноговорника који је значајније утицао на настанак нове драме од Бернарда Шоа, на кога је Ибзен извршио пресудан утицај. Према Љиљани Богоевој-Седлар, Ибзен у *Пјеру Гинту* осуђује читаву цивилизацију<sup>9</sup>, док су се и писци попут Емерсона, Мелвила и Стивенса, као Ибзен и касније Шо, трудили да осмисле *нову науку о стварности*, јер су сви они осећали да у конвенционалним

---

<sup>9</sup> Слично Шоу у *Светој Јовани*, *Другом острву* *Цона Була* или *Женеви*.

условима одрастања и образовања човек не успева да схвати стварност и своје сопство и тако и сам постане „стваран“ (2003: 15-16).

Озбиљним писцима је, дакле, постало немогуће да се дистанцирају од друштвених промена које су отпочеле у XIX веку, а кулминирале у два светска рата. Немогуће је било и остати равнодушан на моралне дилеме у доба када се историјска, интелектуална и друштвена позадина све више наметала као саставни део онога што је у првом плану. Стога су се писци све теже повлачили у своје приватне светове и почели да се посвећују друштвеним, политичким, и самим тим, јавним коментарима (Бенток 1963: 14). Економске и друштвене промене односиле су се на то да се у последњој деценији XIX века раскинуло са преиндустријским начином живота, да је друштво ставило нагласак на урбанизацију (15) и тиме означило крај руралне Енглеске (14), те да је новац играо све већу улогу у урбаном друштву, што је најзад довело до једне нове *етике надметања* која је човека свела на ниво економског човека (16), о чему је писала и пионирка модерног доба, Беатриса Веб, у књизи *Моје шегртовање (My Apprenticeship)*: „Термин ‘сиромашни’ више није описивао стање друштва већ нечији карактер или једну групацију људи“ (Исто). Ширење области јавног, које карактерише наше доба, дубоко је погодило лично понашање човека, сматра Бенток (17-18).

Беатриса и Сидни Веб играли су кључну улогу у оснивању Фабијевског друштва 1884. године, које је било само једно од удружења с краја XIX века које је захтевало друштвене промене (в. Бенток 1963: 31). Друштво је било окренуто пажљивом посматрању и анализи научних чињеница, као и постепеном продирању / прожимању (енгл. „permeation“) социјалистичких идеја у структуру друштва. Основни принцип Фабијеваца био је осуда профита, што је и тема њиховог првог памфлета „Зашто је већина људи сиромашна?“:

Живимо у једном конкурентском систему у којем се капитал налази у рукама појединаца. Који је исход тога? Неколицина људи је веома богата, неки су добростојећи, ВЕЋИНА ЈЕ СИРОМАШНА, а велики број људи живи у беди.

Је ли то праведан и мудар систем, достојан човечанства? Можемо ли или не можемо да га променимо? (Фабијевско друштво 1884: 2)

На насловној страни памфлета стајао је и мото Фабијевског друштва, којим се назив удружења објашњава алузијом на чувену технику римског војсковође Квинта Фабија Максима у борби против Ханибала, када је, одлажући непосредну битку, Фабије исцрпео Ханибалове снаге и победио га:

Морате чекати на прави тренутак, као што је Фабије стрпљиво чекао када је ратовао против Ханибала, мада су многи осуђивали његово одлагање; али када дође право време, морате ударити јако, као што је урадио Фабије, или ће ваше чекање бити узалудно и бескорисно. (Фабијевско друштво 1884: 1)

У потрази за породицом, Бернард Шо је наишао на овај памфлет и прочитавши га увидео да је он човек који има задатак на овом свету, а његов главни задатак био је социјализам, како је годинама касније писао свом биографу Арчибалду Хендерсону (Холројд 1998: 74). Алармиран фабијевским памфлетом о сиромаштву, Шо је пронашао адресу друштва и 16. маја, 1884. године, појавио се на њиховом следећем састанку (77). Осим Шоа, који је постао активни члан друштва<sup>10</sup>, и други модернисти су се укључивали у његов рад, попут Х. Џ. Велса, Вирџиније и Леонарда Вулфа, Ени Бесант, и других. Артур Кестлер је запазио да сваки период има своју преовлађујућу религију и наду, док је „Социјализам“ [sic] био нада раног двадесетог века у једном неодређеном и недефинисаном смислу (Бенток 1963: 31).

Почетке модерне драме XX века налазимо у последњим деценијама века који је био на измаку у једној специфичној клими обележеној како научном револуцијом којој су припадали Огист Конт, Чарлс Дарвин, Иполит Тен и Карл Маркс, тако и паралелним књижевним покретом у Француској, чији су представници били натуралистички романописци Балзак, Флобер и Зола (Стајан 1981: 2). У описаним друштвеним околностима рађала се модерна драма у свету из пера Ибзена, Стриндберга, Шоа, Чехова. Модерни драмски писци су увели реализам на позоришну сцену, преиначивши притом концепт *добро кројене драме* (енгл. *Well-made plays*), чије је вештачко грађење заплета замењено драмама са отвореним завршецима који позоришне гледаоце подстичу на

---

<sup>10</sup> Детаљније о Шоовом политичком ангажовању у оквиру Фабијевског друштва, видети поглавље “Introducing Sidney Webb”, у Холројд 1998: 101-108.



расправу и након спуштања последње завесе. Ово је означило „коначни прекид са моралистичком, често сензационалном, мелодрамском забавом која је доминирала у XIX веку“ (Аботсон 2003: vii). Добро скројене драме су вешто сконструисане како би подигле напетост, а како су наследнице комедије интриге, радња у њима напредује ланчањем узрочно повезаних догађаја, док се цела драма увек може уклопити у добро познату формулу, од које и потиче назив ових комада (фр. *pièce bien faite*) (Бенам 2000: 1189). Оне почињу

детаљном, слабо прерушеном експозицијом, а затим се лагано хвата замах преко компликација и криза, при чему се сваки чин завршава климактичном тачком. Низ невоља у које упада протагониста драме доводе до открића тајне у обавезној сцени ... Добро скројена драма се затим нагло завршава логичном и могућом сценом разрешења, која се имплицитно слаже са етиком публике ... Технички посматрано, добро скројена драма се ослања на случајне и непредвидљиве уласке и изласке ликова, замене идентитета и *quid pro quo*. (1189-90)

Није ни чудо, пише Стајан, што су ликови и ситуације у добро скројеним драмама били безмало исти од драме до драме (1981: 5). Драмски реалиста почео је да се буну против мелодрамских заплета и ликова и да се залаже за приказивање на сцени онога што је приметио посматрајући обичан живот.

Хенрик Ибзен се сматрао пиониром ових промена, али се његов утицај на британску драму углавном ограничавао на шок који су у Лондону изазвале његове породичне драме – *Луткина кућа*, *Авети* и *Хеда Габлер* – истиче Рејмонд Вилијамс (в. 1979: 27-29). С обзиром на то да су Ибзенове три драме изазвале велику сензацију у Лондону и шокирале позоришну публику, критичари су се скоро хистерично обрушили на њих (27). Вилијамс сматра да је у таквој ситуацији најбоље и не покушавати никакву одбрану јер би она само штетила уметнику, пошто су напади бесмислени (28). Ибзен је имао ту несрећу да је имао велики број бранилаца. Један од њих био је Џорџ Бернард Шо, који је исте године када су изведене *Авети* у Независном позоришту, објавио текст *Суштина ибзенизма*, у којем је дао сопствена виђења Ибзенове уметности и апологију Ибзенових драма. Према мишљењу многих критичара, Шо није био најбољи бранилац Ибзена

судећи према анализама Ибзенових драма које је понудио у *Суштини ибзенизма*<sup>11</sup>. Он је искористио прилику да уз Ибзеново име пласира сопствене идеје о позоришту које је сам замишљао и желео. Па ипак, без обзира на потенцијално погрешно читање Ибзена, *Суштина ибзенизма* је значајан документ који сведочи о почетку борбе модерних драмских писаца против мелодраме. Како сматра Сузан Аботсон, Шо је својом анализом Ибзена „олакшао настанак првих промена, скренуо пажњу критике на Ибзена и указао позоришним посетиоцима на могућности друштвено свесне драме“ (2003: vii).

Термин *добро скројена драма* почео је да се користи у пежоративном смислу већ средином XIX века. Шо је био најкритичнији поводом ове драмске формуле, мада је и сам њоме манипулисао у својим *Пријатним* и *Непријатним комадима*, а уз то је и Ибзен често писао по овој формули. Међутим, разлика између Ибзена и оних писаца које је Шо критиковао због уклапања уметничког израза у увек исту формулу је велика, будући да је Ибзен био први драмски писац који је преиначио формулу добро скројене драме у нешто што је много више одговарало духу надолazeћег модерног доба. Тако је у *Луткиној кући* (1879), која има све елементе једне добро скројене драме, Ибзен супротно очекивањима шокирао публику крајем драме који се у то време није имплицитно слагао са етичким системом публике. Након што су откривена документа која инкриминишу Норин положај као вољене супруге и мајке, Нора сасвим неочекивано одбија да се врати устаљеном породичном животу и да остане у браку у којем је дуго играла улогу лутке. Речено је да су се сви прозори Европе затресли онда када је Нора у последњој сцени *Луткине куће* за собом затворила врата породичног дома и напустила породицу. На овај начин Ибзен је деконструисао неславну обавезну сцену и доделио добро скројеној драми један нови технички детаљ – расправу. Шо у *Суштини ибзенизма* каже:

Раније сте у „добро скројеној“ драми имали експозицију у првом чину, ситуацију у другом, и решавање ситуације у трећем чину. Сада имате експозицију, ситуацију и расправу; а расправа ставља драмског писца пред тест. Критичари узалуд дижу свој глас.

---

<sup>11</sup> Према Вилијамсу, Шо је „чврсто унапред одлучио шта Ибзенове драме треба да значе. Оно што је Шо излагао у својој књизи тешко да је било оно што је Ибзен написао у својим драмама“ (1979: 28).

Они изјављују да расправа не припада драми и да уметност не треба да буде дидактична. Ни драмски писци ни јавност их уопште не чују. Расправа је покорила Европу у Ибзеновој *Луткиној кући*; и сада озбиљни драмски писац препознаје расправу не само као главни тест његових највећих моћи, већ и као прави центар интересовања његове драме. (1915: 213-214)

Расправа се, као ни живот, не завршава спуштањем последње завесе, већ драма наставља да живи и после позоришне представе. Шоовска драма је нераскидиво повезана са животом и у својој метатеатралности она постаје *уметност ради живота*, а не *уметност ради уметности*, јер „ради уметности саме“, каже Шо у предговору драме *Човек и натчовек*, „не бих хтео да се помучим да напишем ниједну једину реченицу“ (1964: 147).

Описана критика дотадашњих драмских форми указује на јасан рез унутар енглеске драме који се догодио у последњим деценијама XIX века и представља прекид који води ка новом реализму. Према Рејмонду Вилијамсу, овај драмски револт начелно је критиковао признате драмске форме средње класе које су задовољавале потребе већег броја позоришта и омогућавале публици колективни заборав кроз фарсу, мелодраму, спектакл, драму породичне интриге (1963: 496-497). Модерни драмски писци упутили су критику на рачун чињенице да је оно што се нуди као реалистична драма заправо лаж и да у таквој врсти драме нема стварних људи у стварним ситуацијама, већ она говори о „конвенционалним ликовима (површним и ласкавим) у конвенционалним ситуацијама (театралним и нереалним)“ (497). Из тих драмских форми почеле су се развијати две друге форме: породични реализам, као одраз новог укуса средње друштвене класе, и романтична драма, чије корене налазимо у доба ренесансе. У слободним, или независним, позориштима сада су се развијале ове две драмске форме, које су свој врхунац достигле у Ибзеновој драми (Исто). Међутим, како се критика драмског представљања све више ширила, довела је и до развоја најразличитијих драмских форми и праваца, које Вилијамс с правом назива нашим збуњујућим наслеђем (499). Поједини правци су се јављали као реакција на ограничења реалистичке и натуралистичке драме, којој се замера да приказује само површински слој живота, без уплита у оно што је *иза* те површине. Са друге стране, реализам се развијао ка *новом* реализму, који је и даље приказивао оно што је на површини, али је у

појединим деловима драме користио одређена средства како би дозволио ономе што се налази *иза* да избије на површину (Исто). Због тога под термином *модерна драма* подразумевамо различите правце као што су реализам, експресионизам, театар апсурда, агит-проп театар, епско позориште, симболизам, драма у стиху. Иако се великим делом преклапају, они имају једну заједничку особину: одбацују оне верзије драмске реалности које су постале уобичајене у драми средње класе (498). Барнс сматра да је најлакше разумети овај рез унутар енглеске драме ако се каже да је у првој половини XX века већи број драма које су имале неку књижевну вредност испољавао утицај онога што би се могло назвати или шоовском или јејтсовском тачком гледишта (1963: 216-217). *Шоовска струја* нагињала је ка доминантном натурализму и реализму, док је *јејтсовска струја*, незадовољна стваралачким сиромаштвом реализма, нагињала ка симболизму у драми (217).

Иако је овакав став у вези са драмском уметношћу Шоа и Јејтса крајње проблематичан, он може да послужи као валидан опис односа драмских критичара према Шоовој драми. Име Бернарда Шоа је незаобилазно у свим приручницима о модерној драми и драмским правцима XX века, а по правилу критике о Шоу су или повољне или крајње неповољне. Потоње потичу од оних критичара који су фаворизовали драму под утицајем Јејтса и критиковали Шоа због величања интелекта на уштрб маште, због инсистирања на научној методи, због увреженог веровања да ће натуралистичка књижевност, по први пут, обзнанити истину, и других сличних разлога (210). Мајкл Холројд концизно успоставља срж разлике између Јејтса и Шоа, уједно бранећи Шоову уметност од оваквих напада речима: „Стварни свет без уметности био је дубоко незадовољавајући за Шоа, али уметнички свет без реалности чинио му се још горим“ (1998: 84). Шо-уметник је најчешће омаловажаван као „обичан писац говора и памфлета и као пропагандиста кога занимају једино плитке и безначајне ствари“ (Дитрих 1984: 150). На Јејтсову изјаву да су комедије које пише Бернард Шо мање од живота зато што писац увек има на уму да је реформатор, као и на Јејтсово омаловажавање Шоа као песника због његове социо-политичке димензије, Ричард Дитрих одговара да у Шоовој уметности постоји читава једна психолошка димензија која је неправедно занемаривана због уврежене

дефиниције *правог песника* као искључиво изражајног и душевног (Исто). Осим тога, Шоова драма је погрешно тумачена као суштински реалистична јер су многи критичари одбијали да у њој, поред друштвеног реализма, виде и симболизам и апсурд (Вајлд 2006: 135). При том су се врло често сва три стила јављала у једној истој драми, што је најављивало авангардне технике апсурда и драматизације отуђења код Бекета, Брехта и Јонеска (137). Превиђање ове чињенице доводило је до позоришних продукција Шоових драма у једној учмалој традицији *конвенције четвртог зида*, која је главна карактеристика модерног реализма Ибзена и Чехова. Конвенција четвртог зида подразумева да се

[м]и, публика, претварамо ... да уопште нисмо присутни, већ да смо иза невидљивог четвртог зида салона који позорница верно репродукује. То је тешко одрживо уображење. Упоредо са модерним реализмом цветале су многе драмске форме које су отворено прихватиле позорницу као такву и публику као врло присутну. (Фергасон 1979: 235)

Јасно је да Шоов комично-озбиљни поглед на живот тежи ка томе да сруши тај четврти зид, јер свака комедија претпоставља присуство публике (Исто). Пошто комична конвенција не сме да буде исувише реалистичка јер би тада забаве нестало, а комедија била разорена, шоовска комедија је послужила за развој нереалистичких облика у модерном позоришту (236). Фергасон напомиње да Шо у првим годинама своје каријере „није разликовао своје циљеве од Ибзеновог реализма“ и да су његове драме написане пре Првог светског рата најчешће „сентименталне салонске комедије булеварског типа“, али он истовремено препознаје шоовску комичку инспирацију као бриљантну, театарску и непогрешиву, и сматра да се она од самог почетка обраћа публици, док позорницу користи као трибину за пропагирање шоовских идеја (Исто). Поредећи шоовско позориште са Брехтовим епским позориштем, Лиса Вајлд подсећа на запажање Стенлија Вајнтрауба да је Шо „након прве деценије своје каријере драмског писца ... већ превазишао чак и ибзеновски реализам“, те да су његове касније драме тежиле ка експерименталним драмским формама (2006: 137):

Шо и Ибзен су пригрлили демократију реализма, могућност да поставе људе из средње и радничке класе на позорницу, да причају о до тада неизреченим друштвеним реалностима, нарочито о томе на који начин новац уређује наше друштвене односе. Али реализам

четвртог зида, који подразумева да виримо у нечију кућу, није основно средство за приказивање друштвених проблема у свакодневним животним ситуацијама. (141)

Зато је од велике важности препознати Шоа не само као реалисту, већ и као пионира постмодерних драмских форми, а у новијим позоришним продукцијама Шоових драма приказати и њихову надреалистичку страну, која ће омогућити нови увид у њихово значење и осавременити их, сугерише Вајлдова (Исто).

Стриндбергов предговор *Госпођици Јулији* у којем се савремена позоришна сцена критикује као „Библија у сликама за оне који не умеју да читају“ (Стриндберг 1998: 90) прецизно осликава атмосферу у којој је Бернард Шо почео да пише драме, док Стриндбергов опис савременог позоришта невероватно пристаје опису Шоовог сопственог дела и многих дела која су од тада написана, сматра Барнс (1963: 209). Пишући на почетку друге половине прошлог века, Барнс је закључио да добронамерна, друштвено-усмерена драма шоовског периода, иако наводи на размишљање, данас више нема живота у себи (210). Ако бисмо упоредили Шоову драму са делима Лоренса, Форстера или Елиота, пита Барнс, да ли бисмо заиста могли да тврдимо да она и даље живи у нама као што живе дела ових писаца (210-211)? Да ли се можемо вратити Шоовој драми као што се враћамо њиховим делима, и наћи у њој неке нове вредности? Из перспективе XXI века, на Барнсово питање морало би се одговорити потврдно, иако можда нерадо. Велики број друштвено-економских питања, као и историјских, религијских, културолошких и осталих проблема којих се Шо дотакао у својим драмама, данас је и даље веома актуелан. Када Барнс каже да је Бернард Шо као креативни писац једна незнатна фигура (213), он се ограничава на Шоове драме идеја, за које каже да нису тривијалне, да им не недостаје вредна сврха, али нису креативне (216).

Осим што се у Барнсовом ставу открива укорењеност у јејтсовској традицији, ако бисмо пратили његову предложену поделу модерног драмског израза, он превиђа једну битну чињеницу: да Шо на позорници није потпуни Шо и да он има још једну димензију у недрамској књижевности (Черчил 1963: 227). Шоова *недрамска димензија* може се осетити и у његовој драми као нешто што је наследио из свог романеског периода. Као и многи други, Барнс замера Шоу на писању предугачких и детаљних описа ликова у сценским упутствима,

приписујући ту ману читавој натуралистичкој књижевности. У заиста вредној драми, истиче Барнс, емоције ликова у одређеном тренутку нису описане, већ *изражене*, тако да публици нису потребни подробни описи ликова будући да су их „њихови творци заокружено и прецизно описали кроз њихове говоре и ритмове које су за њих створили“ (1963: 215). Даље се сугерише да ниједна драма која у толикој мери почива на ван-позоришним околностима не може да буде добра драма (216). За разлику од Барнса, Черчил се труди да разуме ову одлику Шоове драме и приписује је пишчевим настојањима да врлине романа пренесе у драму (1963: 221). Шо је „писао драме са веома дугачким сценским упутствима, убеђен да је иза нас оно време, као што је елизабетанско, када је било довољно написати да је то „друга страна ливаде“ и оставити ствари на томе“ (223). Зато се његове драме често налазе на пола пута између романа и драме, и као такве су и штампане, заједно са дугачким предговорима, јер је једино у штампаној форми читалац могао да разуме интелектуалну кохеренцију Шоове драме (Барнс 1963: 216).

Као Ирцу који није могао да глуми патриотизам ни за земљу коју је оставио, ни за земљу која је њу упропастила (Шо 1964: 15), Бернаруду Шоу није било лако да постигне успех код лондонске читалачке публике. Иако су се његови ставови временом мењали, неоспорно је да је све што је Шо икада написао остало нераскидиво повезано са његовим социјалистичким ангажманом, због чега је добијао оштре и углавном неповољне критике током целе каријере. Кери Пауел тврди да су Шоова фабијевска политичка убеђења сувише утицала на његову драму (1998: 81), док се сам Шо често у предговорима саркастичним тоном обраћа својим критичарима, којима поручује да се окану његових драма ако их не разумеју:

Нема разлога, међутим, зашто бих ја заузео овај охол став према оним репрезентативним критичарима који се туже да моме таленту, иако није незабаван, недостаје узвишености осећања и озбиљности сврхе. Испод површне бриљантности коју ми признају, они не могу да виде никакву логичност мисли или саосећања, и оптужују ме ... за нељудску и мушичаву ћудљивост; за бављење „наличјем живота“; за парадокс, цинизам и настраност. (Шо 1964: 40).

Негативни критички ставови према Шоовом реалистичком осећању лица и наличја живота појавили су се већ након прве две збирке драмских комада које је објавио 1898. године: *Непријатни комади* и *Пријатни комади*. Ако се узме у обзир да је Шо био под великим утицајем материјалистичке дијалектике Карла Маркса, чијем је *Капиталу* посветио неколико месеци свог живота (Холројд 1998: 77), не треба да чуди што је Шо решио да отпочне своју драмску каријеру управо „непријатним“ комадима. Како наводи Холројд, Маркс је за Шоа био откровење које му је отворило очи у вези са историјом и цивилизацијом и дало му „сврху и мисију у животу“ (Исто). Марксистички сан о бескласном друштву у којем би производна средства, дистрибуција и размена добара били једнако распоређени на све људе био је уједно основа и циљ социјализма, за који се Шо залагао целог живота. Према Марксовој максими, филозофи само тумаче свет на различите начине, уместо да покушају да промене свет. Зато се и Шо већ на почетку своје драмске каријере почео залагати за промене и напредак људске врсте, а теме којих се дотакао нимало нису пријале британском друштву које је уживало у прљавој води устаљених моралних вредности.

Шоов први предговор, који је насловио „Углавном о мени“, наговештава да ће јавност у годинама које долазе бити суочена са аутором који је неумољив у својим настојањима да људима покаже прави, „нормалан“, пут:

Моје духовно око, као и моје телесно, „нормално“ је: оно види ствари друкчије него очи других, и види их боље. Као Панч ... појавио сам се из своје незнаности. Све што је требало да урадим да би ми људи плескали као најхумористичније настраном парадокситу у Лондону, било је да отворим своје нормалне очи, и са највећом својом књижевном умешношћу да изложим случај како се мени учинио, или да опишем ствар тачно онако како сам је видео. Једини прекор који сам слушао било је вечито, „Зашто ви не можете да budete озбиљни?“. (Шо 1964: 16-17)

Шоове *нормалне* очи обећавале су визију једног савршенијег човека који ће хтети да обзнани своју уметничку истину. Према опису Олдуса Хакслија, у Шоово време људи су били *Велики Скратитељи*, који „немају довољно мудрости да спознају целу истину, и када поверују да су је спознали, немају времена да је кажу, нити имају толико лаковерну публику која би прихватила њихову истину“ (Постман 1986: 6). Иако потпуно свестан овог парадокса истине на који је



указивао много пута<sup>12</sup>, Шо је бескомпромисно наставио да баца истину људима у лице, у чему је био кључ његове славе као комедиографа и најдуховитијег човека у Енглеској. Док су глумци на позоришним даскама изговарали Шоове виспрене реченице, публика је могла да види сопствени одраз у његовом магичном уметничком огледалу. Међутим, уместо да се препусте трагичком осећању живота, гледаоци су у свом одразу на сцени видели апсурд и гротеску који су се изливали у салвама незаустављивог смеха. Шоу смех није сметао, али му није ни годио:

Сад плачемо само у напору да издржимо срећу, а смејемо се и кличемо у разарању, пометњи и рушењу ... За мене не значи ништа то што се гледаоци смеју: свака луда може да изазове смех у гледалаца. Ја желим да видим колико је њих, насмејаних или озбиљних, тронута срца. (Шо 1964: 39)

Сходно томе, прва поставка шоовске поетике гласи: шокирати публику истином како би драма уз помоћ смеха, који ће довести до својеврсне катарзе, подстакла публику да мења постојеће стање ствари на свом путу ка људском Наплетку са великим Н.

У *Непријатним комадима* Шо је описао општинску корупцију и страшну реалност кућевласништва сиротињских крајева Лондона у *Кућевласницима*<sup>13</sup>, однос једног женског према женама које га воле у драми *Љубакање*<sup>14</sup>, док је у драми *Занат госпође Ворн*<sup>15</sup> обрадио тему проституције како би скренуо пажњу на проблем оних жена које су због сиромаштва биле приморане да прибегну продавању сопственог тела. Због осетљивости тема које је обрадио у *Непријатним комадима*, нарочито у последњем, Шо се суочио са забраном њихових изведби, чиме отпочиње његова дуга борба против цензуре у енглеским позориштима. Шо описује лорда-коморника, прегледача драма, као господина који га пљачка, вређа, и тлачи:

---

<sup>12</sup> „Истина је једина ствар у коју нико неће да поверује“, пише Шо у драми *Човек судбине* (Шо 1982: 188).

<sup>13</sup> *Widowers' Houses*, 1892

<sup>14</sup> *The Philanderer*, 1893

<sup>15</sup> *Mrs Warren's Profession*, 1894

Али ја морам да се потчиним да бих од њега добио једно безобразно и неподношљиво уверење ... да по његовом мишљењу – *његово* мишљење! – мој комад „не садржи у свом општем смеру ништа неморално ни иначе непристојно за позорницу“, и да лорд коморник према томе „дозвољава“ његово приказивање (гадног ли безобразлука!). (22)

Из овог разлога, Шо је одлучио да објави своје драме у штампаној форми<sup>16</sup>, што је пракса са којом је наставио до краја живота.

Драма *Занат госпође Ворн* први пут је изведена 1902. године на приватној сцени, док је британској јавности постала доступна тек 1925. године<sup>17</sup>. „Непријатна“ ствар у вези са овом драмом није толико само помињање проституције, колико чињеница да је Шо сваком лику дао право гласа, а госпођу Ворн представио као размажену и самоволну, али, укупно узев, веселу и доста zgodnu „матору фландру“ (Шо 1970: 11). Иако су се критичари бунили што госпођа Ворн није довољно зла с обзиром на то да је власница јавне куће, то није омело Шоа да настави са критиком британске јавности. Показао је да сиромаштво укида слободу жене да бира, будући да британско друштво не нуди ниједну моралну опцију коју би она могла изабрати. Постоје само две подједнако неморалне опције: једна је да жена која није удата умре од глади јер су послови који јој се нуде слабо плаћени, а жена на истим изабљивана, а друга је да прибегне исто толико неморалној проституцији. Стога проституција није занимање које жена својевољно бира, већ врста ропства у коју жену тера сиромаштво.

У драми *Занат госпође Ворн* могло би се подвући још неколико теза шоовске поетике. Једна је да је сиромаштво корен свег зла, што је уједно основна теза Шоовог социјализма. Затим, да је при представљању драмских ликова погубно осликати једнообразне јунаке или злочинце, већ је неопходно да сви драмски ликови добију прилику да кажу своје мишљење. У предговору *Пријатним комадима*, Шо пише:

---

<sup>16</sup> *Непријатни* и *Пријатни комади* штампани су 1898. године.

<sup>17</sup> Како наводи Холројд, након прве изведбе у Америци, 1905. године, исти комад је завршио на суду, а у Паризу је све до 1955. године био забрањен због „неморалности“ (1998: 168).

[О]чевидни сукоби несумњивог добра са несумњивим злом могу само снабдети сирову драму неваљалцем и херојем, при чему се заузима нека апсолутна тачка гледишта, и драматичар поступа према разномишљеницима као према непријатељима које ваља смишљено и побожно наградити. Таквом јевтином робом ја се не бавим. Чак и у пропагандистичкој драми претходне свеске [*Занат госпође Ворн*] свакоме сам лицу допустио да изложи своје гледиште. (Шо 1964: 34)

Ово се односи и на шоовске драмске ситуације у целини, што је Ерик Бентли описао рекавши да „када Шо осећа да је нека људска ситуација значајна, он је представи верно, то јест, у свој њеној многострукости“ (1947: 218). И трећа теза, која је у вези са инсистирањем на приказивању истине, гласи да је време да се друштво одрекне идеала и да почне реалистички да гледа на ствари.

Шоова критика идеала и подела друштва на Филистинце, Идеалисте и Реалисте у вези је са Ничеовом генеалогijом морала. И поред тога што Шо испрва није признавао велики утицај Ничеове филозофије на сопствено дело, утицај Ничеа на Шоа превазилази очигледно Шоово преузимање Ничеовог појма *натчовек*. Тако се Шоови Филистинци, Идеалисти и Реалисти могу довести у везу са две Ничеове бинарне моралне опозиције: *добро-рђаво*, коју Ниче зове моралом господара, и *добро-зло*, коју назива моралом робова<sup>18</sup>. И једна и друга имају корен у језику и у праву одређених људи да стварају вредности и њихова имена<sup>19</sup> (Ниче 2011: 180). Ничеово истраживање показало је да се оно што се означавало *добрим* у различитим језицима са етимолошког становишта најпре односило на сталешки статус и поистовећивало са значењима речи *отмен* и *племенит* (182), док је све оно што је било „неплеменито, просто и плебејско“ (180) почело да се означава речју *рђав*. То даље значи да су отмени људи створили за себе реч *добар* тако што су је извели „из себе“ (190), а тек затим су за оно што је сталешки ниже од њих употребили реч *рђав*. У другој опозицији, *добар-зао*, која је настала због устанка робова у моралу (188), Ниче је видео стагнацију човека у овом животу, будући да га хришћанство учи да ће добити награду тек у вечном животу после смрти. За

---

<sup>18</sup> Ради детаљнијег увида видети прву расправу *Генеалогije морала* (Ниче 2011: 179-200).

<sup>19</sup> „Право господара да дају имена сеже тако далеко да се сâм извор језика може сматрати изразом моћи оних што владају: они кажу „то је то и то“, сваку ствар и догађај запечаћују звуком и тиме их, у неку руку, присвајају“ (Ниче 2011: 181).

ово преокретање вредности филозоф криви свештенике, најљуће непријатеље човека (185), и сматра да су Јевреји, као свештенички народ, успели да једним чином „*најдуховније освете*“ доследно и до краја преокрену дотадашњу опозицију *добар-рђав у добар-зао*, тако што су се окренули против господара и назвали их злим, а себе заузврат од рђавих претворили у добре<sup>20</sup>: Хришћанска љубав, израсла из јеврејске мржње као њена крошња, довршила је преокрет дотадашњих моралних вредности: што је било *добро*, постало је *зло*, и што је било *рђаво*, постало је *добро*<sup>21</sup> (Исто).

Четири године након што је Ниче објавио своју *Генеалогiju морала* (1887), Бернард Шо, без претходног читања Ничеа, иступа са сопственом верзијом критике идеала у *Суштини ибзенизма* (1891). Није нимало случајно што је баш у овом делу Шо описао свог *реалисту*. Наиме, у делу о *суштини ибзенизма* Шо показује да *нема* суштине (у чему прати Ничеов антиесенцијализам), јер „Ибзен не проналази формулу за лакше живљење“ (Дитрих 1986: 433). Полазећи од критике британског друштва, Шо најпре моли читаоце да замисле једно одабрано друштво које броји хиљаду људи. Од те хиљаде, седам стотина људи су *филистинци*, задовољни тренутним стањем ствари, без жеље за променама, конформисти. Две стотине деведесет девет особа су *идеалисти*. Пошто не могу да се суоче са стварним стањем ствари, које им говори да исто треба мењати, они преко стварности лепе шарене слике које Шо назива идеалима, а потом настоје да

---

<sup>20</sup> “[Н]аиме, они су рекли: „Само су бедници добри; само су сиромашни, немоћни, људи из нижих сталежа добри; паћеници, они што су у немаштини, болесни, ружни такође су једини кротки, једини које Бог благосиља, само за њих постоји блаженство – а ви остали, ви отмени и силни, ви сте, међутим, заувек зли, грозни, похотљиви, незасити, безбожни, ви ћете, такође заувек, бити злосрећни, мрски и проклети! ... Са Јеврејима почиње устанак робова у моралу: онај устанак који за собом има историју дугу две хиљаде година и који данас више не видимо само зато што је био – победоносан...“ (Ниче 2011: 186).

<sup>21</sup> Историјска битка коју су ове две моралне опозиције водиле две хиљаде година, и нарочито превага јеврејске (односно хришћанске) паролe да је боље бити слаб и не чинити ништа „*за шта нисмо довољно јаки*“ (Ниче 2011: 194), доказује да је свет заправо „радионица где се фабрикују идеали“, која „заудара на све саме лажи“ (195). Ничеова најоштрија осуда односила се на „аскетске идеале“, који су у основи жеља за ништавилом, а како је људској вољи увек потребан неки циљ, Ниче закључује да ће човек „пре хтети ништавило него што ће се лишити сваког хтења“ (276). Према принципима његове виталистичке филозофије, треба замислити колико би људској врсти било боље када би уместо ништавила желела нешто веће од човека, за шта је прво неопходно скинути маску са аскетских и свих осталих идеала.

убеде остатак друштва да су ти идеали истинити. Само једна особа од хиљаду у овом шоовском замишљеном друштву је „човек који је довољно јак да се суочи са истином коју идеалисти покушавају да избегну“ (1915: 25). Та особа је *реалиста*.

Иако је Шо себе сматрао реалистом, можда је прикладније назвати га ђавољим адвокатом, како га је назвао Ричард Дитрих када је истраживао његове везе са праксом Деридине деконструкције. Према Дитриху, Шоова три типа људи могу се схватити тројако:

1. као *социолошке категорије*, чије се различите реакције на конвенционалне институције попут брака и породице могу узети као пример типичног понашања (в. Дитрих 1986: 436);
2. као *делови психе сваког људског бића*, које би одговарале Фројдовој подели психе на Ид, Его и Супер-Его. Дитрих сматра да Шо у својим драмама третира ликове на овај, психолошки, начин. У његовим ликовима, „када њима не доминира један преовлађујући психички принцип, води се рат између опречних психичких принципа, и то ... између принципа Реалисте, Идеалисте или Филистинца у оквиру шоовске психологије“ (436-437);
3. у вези са деридијанском деконструкцијом, ова три типа су и *психоллингвистичке категорије*, јер је Шо, као и касније Жак Дерида, сматрао да је језик израз воље у чијем је корену „фундаментална жеља да се други убеди“ у валидност једног истинитог аргумента (441).

Дитрихово одређење Бернарда Шоа као прото-деридијанца је од нарочитог значаја у вези са схватањем појма *текст* које деле Шо и Дерида. Најчувенија реченица Жака Дерида из дела *О граматици*, „не постоји оно изван-текстуално“ (1976: 207), значи да никада не можемо усталисти смисао неке речи или реченице, јер ће реконтекстуализација променити њихово значење. Због тога текст није само књижевност, већ и стварност, историја и свет. Шо је такође сматрао да текст није само оно што је записано, већ и оно што се изговори, као и оно што настаје у глави његових читалаца, укључујући и њихове идеале.

Када се упореде са Ничеовим троструким схватањем моралности кроз појмове добар, рђав и зао, Шоова три социолошка и психоллингвистичка типа људи кореспондирају им на следећи начин:

1. *Рђави*, који су преокретањем вредности постали *добри*, у Шоовој психологији су *идеалисти*, који су против сваке промене у друштву чије су лице запечатали непроменљивим маскама сопствених идеала;
2. *Добри*, који су постали *зли*, одговарају Шоовим најмалобројнијим *реалистима* јер покушавају да подстакну промене скидањем маски са друштва;
3. Између ове две групе налази се највећи број људи, Ничеово крдо и Шоови *филистинци*<sup>22</sup>.

На шоовској еволуцијској лествици, филистинац је на самом дну, изнад њега се налази идеалиста, „далеко опаснија животиња од филистинца, баш као што је човек опаснија животиња од овце“ (Шо 1915: 183-184), док је на самом врху лествице, реалиста:

Идеалиста, који се у процесу еволуције издигао изнад Филистинца, опет мрзи оног што је изнад идеалисте и удара на њега са страхом и дубоко усађеном мржњом о којој лакоумни Филистинац не зна ништа. Човек који је *превазишао* опасност и страх од тога да ће га његова грамзивост натерати да краде, да ће га његова нарав навести на убиство, да ће због својих склоности постати развратник: то је онај човек који је јавно оптужен да је хуља над

---

<sup>22</sup> Упореди одломке из Ничеовог „Прилога природној историји морала“ (*С оне стране добра и зла*) и из Шоове *Суштине ибзенизма* у вези са „инстинктом крда“ који припадницима крда говори да се увек слажу са оним што им намеће неко ко је „већи“ од њих:

„Пошто су – откако је света и века – постојала људска крда (кланови, заједнице, племена, народи, државе, цркве) и пошто је увек било више оних што слушају него оних што заповедају, значи: с обзиром на чињеницу да се досад међу људима највише и најдуже практиковала и одгајала послушност – с правом се сме претпоставити да је сада потреба за послушношћу урођена готово сваком човеку, као нека врста *формалне савести* која заповеда: „Ти треба да безусловно учиниш нешто, да безусловно дигнеш руке од нечег другог“, укратко – „ти треба да...“ (Ниче 2011: 82).

„Несумњиво постоје филистински папагаји који се слажу са својим власником да је боље остати у кавезу него побећи из њега, све док у кавезу има довољно хране за папагаје (Шо 1915: 45) ... јер доброћудни Филистинац и не жели ништа боље“ (109).

хуљама и слободоумна пропалица, и тиме грешком сврстан међу оне најниже зато што је он у ствари највиши. (30)

„Зли“ реалиста постаје претеча натчовека, јер само онај ко је увек спреман за промене може да омогући еволуцију људске врсте у правцу нечег вишег. Стога је будући натчовек и сâм деконструиста, који из рушевина гради нешто ново. Штавише, Шо се радовао дану када ће се, пре него што социјализам оствари своје циљеве на планети, појавити нови систем да му буде такмац и да га замени (Дитрих 1986: 449), будући да је за остварење шоовске филозофије неопходно нешто или неко ко би урушио чак и његов сопствени систем и тиме доказао да је свету потребна стална промена. Шоова ‘религија’, *креативна еволуција*, помоћи ће људској врсти да оствари напредак и произведе натчовека уз помоћ *животне силе*. Међутим, критичари су и на овоме замерали Шоу, тврдећи да нешто није у реду са његовим драмама, и да је то *нешто* Шоов амбивалентан однос према уметности и књижевности, који се непрестано мења (Барнс 1963: 212):

Ако бисмо судили о вредности Шоове уметности, морали бисмо да проценимо који је њен допринос нашем знању о нама самима и како она објашњава сврху света. Али ако бисмо то урадили под његовим условима, то би нам много отежало посао, јер он сматра да оваква врста знања брзо застарева, док се, по свему судећи, сврха живота ... непрестано мења. (213)

За разлику од Шоа, Барнс промену види као нешто неповољно. Због тога он каже да Шо није велики уметник, али чак и Барнс признаје да је најбоља драма коју имамо „живахнија, озбиљнија, дубље заокупљена животом него што је била још од доба Филдинга“, а ако је неко одговоран за то, тај човек је Шо (220). Као задивљујући књижевни камелеон (Скот-Џејмс 1908: xiv), Шо представља сам „дух и суштину раног двадесетог века, сублимиран у свој сопствени *reductio ad absurdum*<sup>23</sup>“ (xv).

---

<sup>23</sup> Код Аристотела: свођење на контрадикцију/противречност/немогуће.

### **3. Шоов историјски дискурс у контексту званичних и алтернативних тумачења историје**

„Тако је свака модерна драма, у поређењу с ранијима, историјска драма. Јер је истински јунак сваке од њих, иако се заправо никад и нигде не појављује, ипак увек један историјски процес.“

Ђерђ Лукач, *Историја развоја модерне драме*

У историјском дискурсу Бернарда Шоа заступљене су у већој или мањој мери све основне тезе његове поетике које смо издвојили у претходном поглављу. Међутим, он има и сопствене особености које ћемо поступно представити у овом поглављу, најпре испитујући однос између књижевности уопште и историјске истине, уз осврт на поступак драматизације историје у XIX веку. Потом се Шоов однос према историји разматра у односу на званичне историографије његовог доба против којих се Шо побунио иступајући са сопственим верзијама историје у његовој драмској фикцији. Најзад се Шоов историјски дискурс коментарише у односу на марксистичка виђења историје, Ничеову историографију и постмодернистичка разматрања везе између књижевности и историје, како би се испратио развој Шоове мисли о историји у књижевности од последњих деценија XIX века све до краја прве половине XX века.



### 3.1. Књижевност и историјска истина: драмско обликовање историје у XIX веку

Као у сусретању са другим апоријама књижевности, тако и по питању односа између књижевности и историје постоје многа супротстављена мишљења, која се коначно свODE на два опречна става: један који пориче књижевности моћ да на релевантан начин представи историју, и други према којем је књижевност једини прави пут да се сазна смисао историје. Иако се у савременим приступима књижевности најчешће сматра да нема објективности као такве, па чак ни када је у питању позитивно утврђивање историјских чињеница, у XIX веку у проучавању књижевности доминирала је филозофија која је од књижевности захтевала управо објективност и трагање за јединственом историјском истином. Позитивизам, сцијентистичка тенденција у проучавању књижевности, почиње са Огистом Контом и његовим *Курсом позитивне филозофије* (1830-42), у којем Конт истиче да је људска мисао у XIX веку дошла до *научног стадијума*, док су пређашњи теолошки и метафизички стадијуми људске мисли превазиђени и одбачени (Милосављевић 2000: 333). Два главна става позитивизма била су одбацивање вредносних судова, који подразумевају субјективизам<sup>24</sup>, и веровање у јединство научног метода. Према Милосављевићу, и један и други став теже томе да наметну нови идеал – објективизам у истраживању литературе – јер налажу потискивање сваког субјективног односа према књижевним делима и појавама док заговарају испитивање уметничких вредности методама које се примењују на појаве из света природе (338). Овоме се супротставио Антоан Компањон, који тврди да је за теорију књижевности разликовање између (научне) објективности и (критичке) субјективности обмана, јер „чак и најстриктнија историја књижевности, која се искључиво везује за чињенице, почива на вредносним судовима“ (2001: 290).

Објективистички идеал позитивизма XIX века делила је и књижевна историја која је захтевала позитивизам уместо импресионизма књижевне критике, али је том идеалу био близак и прозни вид стваралачке праксе XIX века, реализам,

<sup>24</sup> „Пошто вредности могу да буду само субјективне, ... то значи да је позитивизам вредности стављао у заграде, одрицао се, практично, њиховог испитивања.“ (Милосављевић 2000: 338)

који је са њим делио крајњи циљ – трагање за истином. За овај период карактеристично је то да су се књижевници, у складу са идеалом објективности позитивизма, махом чврсто држали чињеница које су проналазили у својим историографским изворима, али је са појавом нове интелектуалне филозофске климе у другој половини XIX века дошло и до великих промена у начину на који се обрађивао историјски материјал. Како су књижевници који су користили историјски материјал за своја дела све више постајали истраживачи који доводе у питање веродостојност доступних докумената, вредност историјске *фикције* као средства за преношење историјске *истине* временом је постала безмало једнака вредности званичних историографија, чиме је фикција добила посебан статус попуњавања оних празнина у историјском дискурсу на које је књижевник током свог истраживања наилазио. На однос између истине и фикције осврнуо се и Харолд Пинтер у свом Нобеловом говору из 2005. године<sup>25</sup>, када је истакао да је истраживање стварности путем уметности могуће једино ако се прихвати да не постоји јасно разграничење између онога што је стварно и онога што је нестварно, као ни између онога што је истинито и онога што је лажно, јер једна ствар може да буде истовремено и истинита и лажна. Иако је као грађанин морао да се запита и утврди шта је истина, а шта лаж, као уметник Пинтер је био свестан да је истину у књижевности, и уже гледано у драми, тешко наћи, али је потрага за њом задатак вредан настојања (Пинтер 2005).

Потрази за *историјском* истином у књижевности, па тако и у драми, били су посвећени књижевници XIX века. У описаној позитивистичкој атмосфери, однос између историје и драме био је сложенији од односа између историје и књижевности уопште, јер иако драма постоји најпре као текстуални запис, она се мора естетски доживети у позоришту како би постала естетски предмет, док конституисању смисла драме доприноси машта гледалаца и читалаца (Бечановић-Николић 2007: 11). Ово важи и за историјску драму, чији је опсег и границу тешко дефинисати због релативистичке тенденције да свако дело које је базирано на историји или се бави историјским темама и догађајима сврстамо под исувише

---

<sup>25</sup> Доступно на [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2005/pinter-lecture-e.pdf](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2005/pinter-lecture-e.pdf), приступљено 12. 8. 2013.

опште жанровско одређење *историјске драме*. Недоумице око тога шта све чини једну историјску драму и да ли се из историјске драме може спознати историјска истина изродиле су дугу традицију ривалства између историчара и драмских писаца (Викандер 1998: 195), која је од Шекспира до данас фокус дискусија о историјској фикцији. Највећа примедба која јој се упућује односи се на то да она није истинита и да јој се као таквој не треба веровати<sup>26</sup>. Харбен, међутим, сматра да јединствена моћ историјске драме лежи у њеном двојном карактеру, јер она има „како фиктивну, тако и историјску форму, и њена фиктивна природа је подједнако виталан део историјске драме као и њена историјска природа“ (1988: 256).

Пошто се позитивизам није могао дуго одржати испред других приступа књижевности, у периоду када је објективност почела да се доводи у питање (од Ничеа, и касније са анти-позитивистичком побуном у XX веку) појавио се и један парадокс у драмском обликовању историје: модерни драмски писци су заузимали озбиљан став према историјским чињеницама и њиховом верификовању, али су истовремено били веома слободни у свом руковању историјским чињеницама, како би максимално искористили двојни, фиктивни и историјски, карактер историјске драме. Према Харбену, након што би у чињеницама прибавио залеђинску основу за своју визију, драмски писац би се потом њоме поигравао све док не би дошао крајњих граница историјске истине, трудећи се да их у тој игри са чињеницама не пређе (1988: 255). Овај парадокс се даље развијао у XX веку у делима Бернарда Шоа, Едварда Бонда, Т. С. Елиота, и других аутора.

---

<sup>26</sup> На ово је реаговао Филип Сидни већ у XVI веку у својој *Одбрани поезије* (1579), у којој је, одговарајући на оптужбе на рачун поезије из *Школе злоупотребе* (1579) Стивена Госона, упоредио филозофа, историчара и песника, закључивши да „[п]есник ништа не тврди и стога никада не лаже. Јер, како ја то видим, лагати значи тврдити да је истинито оно што је уствари лажно; тако да други уметници, а нарочито историчари, пошто потврђују многе ствари, тешко могу да избегну лажи, услед непотпуног знања човечанства. Али песник, како рекох, никада не потврђује ... и не приморава вас да верујете у оно што он пише ... Њега не занима да вас убеди да нешто јесте или није, већ се он труди да покаже шта треба или не треба да буде“ (Сидни 2001).

### 3.2. Шоов однос према историји и званичним историографијама

Историја у драми XIX века била је све оно што Бернард Шо није желео да она буде: маргинални, површни, забавни хронотоп који обезбеђује напету, егзотичну, празничну атмосферу, живописност, тајновитост, али увек само позадина чију су површину драмски писци избегавали да загребу. Због тога се Шо прихватио задатка да драмске литерарне изразе који су до тог тренутка били у центру пажње, углавном мелодраме и романтичне комедије, маргинализује тако што ће употребити исту форму, али сатиризовати њен садржај, чиме је направио радикални преокрет у позоришној уметности. Због тога је безмало немогуће жанровски дефинисати Шоове драме: жанровске границе у Шоовој драми, као и у модерној драми уопште, постају све блеђе, порозније, и коначно се потпуно укидају услед нове слободе коју је уметник добио у писању о историји, што је резултирало жанровском хибридизацијом, карактеристичној како за Шоа, тако и за модернисте и постмодернисте који су наставили Шоовим стопама.

Почев од драмске уметности Бернарда Шоа обнавља се интерес за историју у драми, уз појачану свест о одговорности писца према историји и њеној истини. Драма, као уметност најсличнија животу, здружује се са историјом, којој је иманентна директна веза са реалношћу, тако да нас драма снабдева оним што историја не може да нам да, јер „дарује живот огољеном скелету историје“ (Харбен 1988: 256). Ове две форме реалности заједно постају и сигурно средство за решавање савремених проблема. Обезбедивши *рудиментарни импулс* који је код модерних драматичара пробудио потребу да буду како драмски писци тако и истраживачи, Шо је постао централна фигура на пољу историјске драме XX века (254). Угледавши се на њега, модерни драматичари почели су да осећају далеко већу одговорност када стављају историју на позоришне даске, а та врста одговорности постала је доминантна карактеристика енглеске историјске драме XX века. Историја је у блиској вези са позориштем јер је она, као прошлост претворена у речи, слику, плес или драму, увек перформанс (Денинг 2002). У позоришту се историја одиграва пред нашим очима, али се истовремено историја *ствара* пред нашим очима, тако да се осећај одговорности драмског писца

преноси и на публику, јер позориште на свој специфичан начин обликује наше разумевање прошлости на основу историјског смисла који се у њему ствара.

Шо је рано препознао и почео да користи у сопствене уметничке сврхе ову одлику приказивања историје у позоришту. Нарочито га је интересовао процес обликовања историје писањем, услед чега је често наглашавао да се поједине верзије историје разликују у зависности од тога ко је пише и када, чиме је довео у питање веродостојност званичних историјских докумената. Тако се историја коју пише уметник разликује од историје историчара, историја победника од историје неисторијских људи, историја која се пише из сенке од званичне историје коју пишу историографи, док *трансисторијско знање*, односно историја која почива на легенди, може постати подједнако релевантна за писање историје као и званични историјски документи, будући да се ни трансисторијско ни документовано историјско знање не могу потврдити јер и једно и друго изгледају веродостојно (в. Бечановић-Николић 2007: 338).

Шоов историјски дискурс тежи томе да избрише границу између историјске фикције и историјске фактуалности у жељи да се ауторова уметничка истина наметне као валидна све док се не појави другачије тумачење догађаја које би могло да јој парира. Попут Ничеа, сматрао је да је уметничко виђење света и историје значајније од историчаревог удубљивања у најситније историјске детаље. Визентал у својој студији о Шоовом историјском чулу наводи да је Шо док је писао драму *Цезар и Клеопатра* рекао да на основу Цезаровог лика и одређеног сплета околности, зна *шта би се догодило*, и да ће по завршетку драме постати јасно да је написао историју (1988: 61). Није релевантно да ли је драмски сплет околности фиктиван или не, јер је обавеза сваког историчара да објасни оно што је било тако што ће се питати шта је могло да буде (Рикер 1993: 235). Због тога се историја и фикција у Шоовој драми у потпуности преплићу, зависе једна од друге и осветљавају једна другу. Шо је у својим драмама користио и легендарну и званичну историју, а понекад је хотимице користио фиктивне историјске епизоде и ликове у својим драмама како би исказао сумњу у званичну верзију лиотаровске Историје као *велике приче*. Сматрао је да се ограничење са којима се историчари суочавају у писању историје састоји у томе што је разумевање историјских личности потпуно субјективна ствар (Бентли 1947: 159-

160). Ерик Бентли, који је тек три Шоове драме назвао историјским – *Цезара и Клеопатру*, *Човека судбине* и *Свету Јовану* – узимајући као критеријум то што све три говоре о великим историјским личностима, нагласио је да Шо никада није био професионални историчар, већ је тврдио да историју познаје интуитивно, тако да је читао историје тек након што би написао драму, али би сваки пут закључио да су његове претпоставке, и без познавања званичне историје, биле исправне (159).

Иако се побунио против Историје као *велике приче*, као модерниста Шо је и сам упорно покушавао да осмисли и наметне сопствене велике приче, као што су социјализам и религија креативне еволуције и животне силе. Сви његови покушаји да уобличи политику, религију, филозофију, борбу између полова, у један свеобухватни мит човечанства нису постигли јединство и кохеренцију коју је захтевала форма, али је тај неуспех пре „остварење, препознавање ограничења или чак немогућности постизања кохеренције упркос привидној потреби за великим нарацијама – човековој потреби да у нешто верује“ (Гејен 2006: 194). Шо је веровао да је *велика прича*, у виду религије или филозофије, неопходна култури, а митови које је предложио поново исписују историју тако што критикују претходне историјске прераде (194-195). Његова вера у напредак људске врсте ишла је толико далеко да је отворено подржавао еугенику, чији назив данас буди сећања на Хитлера и нацистички режим. Према Шоу, да би једно друштво произвело најбоље припаднике људске врсте, што је основа еугенике, потребан му је социјализам, како би се омогућило ступање у брак људи из различитих класа и осигурало да не постоје друштвене или културолошке (расне, класне, религијске) баријере које би двоје људи спречиле да ступе у брак и имају децу (205). Гејен у овом укрштању Шоовог фабијевског социјализма и креативне еволуције види темељ Шоове политичке филозофије и биолошке критике. Међутим, многим људима није пријало оно што је Шо имао да им поручи:

Свако од вас сигурно познаје макар неколико људи који нису ни од какве користи свету, који праве више штете него користи. Само их поставите испред себе и реците: Господине, или Госпођо, хоћете ли, молим вас, бити толико љубазни да оправдате своје постојање? Ако не можете да оправдате своје постојање, ако не просипате воду из друштвеног чамца који тоне, ако не производите исто онолико добара колико трошите, или можда још мало

преко тога, онда, очигледно, наше друштвене институције не можемо користити да вас одржавамо у животу, јер од вашег живота немамо вајде, а ни ви немате вајде од ваших живота. (Шо 2010)

Шоов захтев да сваки појединац оправда своје постојање тако што ће максимално искористити радни дан и произвести макар онолико добара колико је тог дана потрошио и данас наилази на најоштрије осуде јер се тумачи изван контекста, док се Шо, због овог и других сличних ставова који су нашли свој најупечатљивији израз у *Женеви*, често етикетира као фашиста и бранилац Хитлера. Треба имати на уму, међутим, да је Шо волео да шокира својим говорима, који су почивали на истим принципима: почетни аксиом шокира публику, следи низ парадокса којима је Шо желео да подстакне одбацивање ускогрудих теорија и предрасуда како би се ствари испитале из супротног угла, све док на крају говора публика не би схватила да аксиом којим је Шо отпочео излагање више нема исто значење као на почетку говора. У дискусији која би уследила, већина људи остала би убеђена да је „велики човек био у праву у вези са свиме што је рекао“ (Пју 1991: 102-103). На истим принципима почивају Шоове драме које коментаришемо у овој дисертацији, и све имају за циљ да подстакну дискусију о значају историје.

Специфичности Шоовог историјског дискурса, које ћемо у овој дисертацији приказати путем тумачења и анализе његових драма, предговора, памфлета, говора и есеја, чине Бернарда Шоа историчарем-генеалогом у фукоовском и ничеанском смислу, најпре због тога што он одбија да трага за пореклом ствари јер сматра да у пореклу није садржана вечна истина и божанска суштина<sup>27</sup>. За Шоа, место истине је *овде-и-сада*, те свако доба мора изнова да исписује своје историјске истине. У шоовском историјском дискурсу, ствараоци историје су живи људи који непрестано мењају ствари додељујући им нова

---

<sup>27</sup> Према Фукоу, „[а]ко би тумачити значило лагано осветљавати неко значење запретено у пореклу, онда би једино метафизика могла да тумачи настајање човечанства. Али ако тумачити значи докопати се ... система правила који по себи нема суштинско значење, ако то значи наметнути му правац, подредити га новој вољи, увести га у једну другу игру и потчинити га другим правилима, онда је настајање човечанства један низ тумачења. А генеалогичка у том низу мора бити њихова историја ... Реч је о томе да се та тумачења покажу као догађаји у позоришту процедура“ (1995: 87).

значења и нове истине, што је уједно и основни принцип креативне еволуције како је Шо схвата: животна сила у човеку нагони га на креативне промене. Почев од ове премисе, човек се као врста може развити до неслућених висина, на основу чега Шо развија своју теорију о натчовеку. Као историчар-генеалог, он развија свој историјски смисао који се разликује од традиционалног, тражи раздоре, разлике, истражује маргине, и открива да његов поглед „једнако добро зна одакле гледа, као и шта гледа“ (Фуко 1995: 90).

Шоов историјски дискурс није ограничен само на три историјске драме које је издвојио Бентли јер се за Шоа историја не састоји искључиво од победника и великих историјских личности, већ у себе укључује и судбине *неисторијских* људи и њихове *мале приче*. Због тога корпус драма које ћемо коментарисати у овој дисертацији обухвата и оне драме који се не могу уклопити у традиционалне дефиниције историјске драме, које су бројне и често се међусобно искључују. Историјска драма је амбивалентан жанр јер поред тога што чини интегрални део других драмских жанрова, она често исте у себе асимилује, због чега се не може јасно издвојити и дефинисати без уплитања њених веза са осталим драмским жанровима, попут трагедије, комедије, фарсе, проблемских комада, мелодраме, фантазије, комедије манира. Поједини критичари сматрају да је историјска драма само посебан варијетет трагедије и да је од ње нераздвојива (Флечер 1918: 155), док је, супротно томе, Ф. Е. Шелинг тврдио да је историјска драма једини драмски жанр који се развијао потпуно независно од латинског, италијанског, француског, или било ког другог утицаја, за разлику од трагедија или комедија написаних током Елизабетиног доба, када су историјске драме доживеле свој највећи успех, али он не наводи јасне критеријуме за дефинисање жанра (1902: 2-3). Једно постмодернистичко одређење жанра историјске драме, које у први план ставља идеолошку обојеност историографских списа и радикалну сумњу у објективност истих, дала је Зорица Бечановић-Николић, за коју је историјска драма имагинативна варијација догађаја о којима се зна на основу историографских списа, „који су и сами, увек и неизбежно, чак и када то најмање желе бити – ауторске наративе“ (2007: 23). Из овог разлога, историјски дискурс Бернарда Шоа није ограничен на традиционално схваћену историјску драму, поготово због већ поменуте хибридизације жанрова, која је очигледна у ауторовим покушајима да



сам жанровски потпише своје драме, и то као фиктивни исечак историје, мелодраму, историју, фантазију у руском маниру на енглеске теме, хронику у шест сцена са епилогом, истиниту историју која се никада није догодила, још једну у низу политичких бурлески, док све оне за своју тему имају испитивање улоге и утицаја историје на Шоово доба.

### 3.3. Шо и марксистичко виђење историје

Слушајући говор америчког економисте, Хенрија Џорџа, Шо је 5. септембра, 1882. године, по први пут постао свестан значаја проблема сиромаштва. Исте вечери почео је да чита *Напредак и сиромаштво*, у којем Џорџ објашњава зашто економски напредак повлачи за собом пораст сиромаштва (Холројд 1998: 75-76). Након што је од Џорџа добио емотивну подлогу за социјализам (Ирвин 1946: 54), Шо се окренуо тада још увек скоро непознатом Карлу Марксу и његовом *Капиталу*, кога је, уз остала Марксова дела, проучавао наредних неколико година у Британском музеју како би се темељно припремио за своју каријеру социјалисте (Холројд 1998: 76).

Мада је Шо већ 1883. године себе прогласио окорелим марксистом (Ирвин 1946: 54), његов однос према Марксовој теорији се мењао из дана у дан, те је тако Шоов почетни ентузијазам временом прерастао у критику марксистичке теорије о економској класној борби, која је постала оштрија након што је Шо постао члан Фабијевског друштва, 1884. године. Међутим, када је Шо почео да чита *Капитал*, неоптерећен предрасудама и жељан да сазна што је могуће више о принципима апстрактне економије, био је фасциниран Марксовом проницљивошћу и комплексним, а у исто време јасним, стилем. Према Ирвину, *Капитал* је испуњавао услове да постане *шоовска Библија*: дугачак, тежак за разумевање, револуционаран, анти-буржоаски, у исто време критички настројен и визионарски, *Капитал* је био књига о којој сви говоре, а нико је не чита, књига која омогућава човеку да сања док истовремено износи на светло дана бруталне чињенице (54). Због тога Шо своју потпуну посвећеност социјализму више дугује Марксу него Хенрију Џорџу, сматра Ирвин (53).

Шоу је испрва одговарала Марксова верзија дијалектичке методе коју је применио у *Капиталу*. Иако под утицајем Хегела, Маркс је заправо изокренуо Хегелов дијалектички метод<sup>28</sup> и уместо идејног света применио га на материјални свет, како објашњава у поговору *Капитала*: „По својој основи, мој дијалектички метод не само да се разликује од Хегеловог, него му је и директно супротан. За

---

<sup>28</sup> „Код [Хегела] дијалектика дуби на глави. Морамо је окренути тумбе да бисмо у мистичноме омоту открили рационалну језгру.“ (Маркс 1958: 25)

Хегела је процес мишљења ... демијург стварности која сачињава само његову спољашњу појаву. Код мене је идејно, напротив, само материјални свет пренет и прерађен у човековој глави“ (Маркс 1958: 25). Шо ће тек 1888. године, шест година након што се први пут сусрео са *Капиталом*, уместо Марксовог прихватити Хегелов дијалектички принцип измиривања супротстављених идеја и постизања равнотеже, тврдећи да хегелијанизам никада није био ваљано усвојен и употребљен у енглеској политици (Холројд 1998: 298). За разлику од Маркса, у чијим се рукама Хегелов метод претворио у „негативну критику индустријског индивидуализма“ (Исто), Шо је пожелео да истакне позитивне стране Хегелове дијалектике тако што ће је применити у енглеској политици.

До тог става, међутим, дошао је тек након неколико година помног истраживања и критике, позитивне и негативне, Марксовог дијалектичког материјализма. Како је рекао Хескету Пирсону, Маркс му је отворио очи представљајући му историјске и цивилизацијске чињенице, док је *Капитал* књига која је постигла највиши циљ коју једна књига може да има – успела је да промени мишљења људи који су је прочитали (77). Шо је делио Марксово мишљење да је у друштвеној теорији немогућа потпуна објективност јер се иза сваке школе мишљења крије интерес класе (Ирвин 1946: 55). Стога је Шо, као и Маркс, инсистирао на томе да валидна доктрина мора да буде и објективна, када одговара спољашњим чињеницама, али и субјективна, када води рачуна о унутрашњим потребама појединаца. Једино таква доктрина може да доведе до успешне акције (Исто). Шо је драматизовао овај Марксов став, као и марксистичку доктрину да је поседовање добара у капиталистичкој држави неминовни извор зла и корупције, у роману *Несоцијалистички социјалиста* (1883), а касније и у драмама *Занат госпође Ворн*, *Кућевласници*, *Мајор Барбара*, *Друго острво Џона Була*, а суптилније и у другим драмама, као што је *Света Јована*.

Шоови ставови почели су да се косе са Марксовим након што је Шо постао члан Фабијевског друштва, 1884. године. Марксовом инсистирању на неизбежности класног рата није било места у политичком систему Фабијеваца, који се ослањао на постепено наметање социјалистичких идеја. Према Ирвину, марксистичке идеје о класном рату и револуцији од почетка су биле осуђене на

непопуларност у Великој Британији, као земљи која традиционално тежи тражењу компромиса у свим политичким ситуацијама (1946: 57). Шоу је нарочито почела да смета идеја о рату. Пошто је свој живот посветио промовисању мира и разоткривању апсурда рата, најзад је као Фабијевац дискредитовао Маркса као странца који не разуме британски друштвени систем иако му у анализи капитализма нема премца (Холројд 1998: 104).

Међутим, ни након ове изјаве Шо није престао да брани Маркса од разноразних напада. Када је у октобру, 1884. године, Филип Викстид објавио чланак у социјалистичком часопису *Данас* и аргументовано и успешно напао и дискредитовао Марксову теорију вредности са становишта џевонијанске<sup>29</sup> економије, власници часописа су замолили Шоа да одговори на Викстидове нападе (Ирвин 1946: 59). Шоов одговор, објављен у јануару, 1885. године, садржи бриљантне делове који откривају да их је писао књижевник, а не економиста, али нити покушава нити успева да оповргне Викстидову критику Маркса, без обзира на то што Шо на једном месту *Капитал* назива *Библијом социјализма* (Шо 1885). Случај се завршио тако што је Шо признао недостатке Марксове теорије вредности и постао присталица Џевонсове економије и Викстидов пријатељ и следбеник.

Исте године, аутори фабијевских есеја, на челу са Шоом, основали су *Историјско удружење у Хемпстедеу* (*The Hampstead Historical Society*), у жељи да у интимнијем интелектуалном кругу дођу до солидне економске основе за свој социјализам (Ирвин 1946: 61). Шо је закључио да се Марксов сложени систем за уништавање капитализма непрекидно урушава пред задатком Фабијеваца. Усвојивши Џевонсово виђење економије, 1887. године, када се појавио први енглески превод *Капитала*, Шо је објавио три критике Марксове теорије вредности у часопису *The National Reformer* (62-63). Према Ирвину, Шоова критика Маркса је оправдана, иако на махове нејасна. Највећи допринос марксистичке теорије историји друштва Шо види у Марксовој вери у могућност еволуције друштва јер је, према Марксу, „приватна својина само фаза у друштвеном развоју, као ропство или кметство“ (64). Стога је Маркс, откривши

---

<sup>29</sup> По Виљему Стенлију Џевонсу (1835-82), британском економисти.

закон друштвеног развоја, окренут будућности, као и Шо, али су средства којима се може убрзати еволуција друштва код једног радничка револуција, а код другог постепено продирање идеја у мирнодопским условима. Ирвин наводи да је за Шоа Марксова религија, која у строгом смислу означава потребу за драстичним класним ратом и насилном револуцијом, била пролазни фанатизам чија се ватра брзо угасила, али наставила злокобно да тиња (68). Шоова аверзија према насиљу, као и његова потреба за законитошћу и тражењем комичне стране живота, били су у потпуној супротности са њом. Али, како Ирвин даље исправно примећује, Шо се противио рату само онда када рат није био конструктиван, док је у случају ужасног сиромаштва и неправде, када закони и влада постају ругло друштва, насиље видео као једину могућу реалност.

Иако је наставио да критикује Маркову теорију вредности<sup>30</sup> како би на рушевинама исте изградио економски систем Фабијеваца, Шо у многим својим драмама није одустајао од Марковог принципа да се у капиталистичком друштву не може напредовати све док се не искорени сиромаштво (Исто). Сигурно је да су поједини делови *Капитала* оставили трајан утисак на Шоа. Када Маркс описује општи закон капиталистичке акумулације, он наводи речи Бернара де Мандевила, политичког економисте из XVIII века, које је исто тако могао рећи и Шо: „Да би се друштво ... учинило срећним, а народ чак и у бедним приликама задовољним, потребно је да велика већина остане у незнању и у сиромаштву. Знање увећава и умножава наше жеље, а што мање неки човек има жеља, то је лакше задовољити његове потребе“ (Маркс 1958: 440-441). Исто тако, Марков став да „сваки капиталиста има свој апсолутни интерес да одређену количину рада исцеди из мањег броја радника уместо по истој, или чак по мањој цени, из већег броја“ (455), нашао је израз у Шоовим драмама и предговорима. Према Шоу, добра страна марксизма је коначни пропаст капитализма, али је Шо уместо Марковог сукоба економских интереса, еволутивни и креативни потенцијал друштва видео у сукобу идеја и личности (Ирвин 1946: 69). Можда је најважнија лекција коју је Шо научио од Маркса да се историја не може разматрати без увида у економско стање друштва.

---

<sup>30</sup> У мају, 1889. године, Шо је у часопису *Данас* објавио још један чланак о Марку: „Обмана теорије вредности“ (Ирвин 1946: 66).

### 3.4. Шо и Ничеово виђење историје

Када се експлицитно или имплицитно бавио историјом, Шо се обрушавао на традиционалну историографију XIX века, *стари историзам*, чија је главна премиса био савршени објективизам у приказивању историјских догађаја. Према овој теорији, сама природа историје подразумевала је да историјски догађаји представљају готов садржај, који је самим тим већ објективан, док је историографија схватана као пуко средство за преношење тог садржаја. Утемељивачем овакве научне историографије сматра се немачки историчар Леополд Ранке, који је писао да му је једина жеља као историчара да у потпуности избрише самога себе како би саме ствари могле да проговоре (у Бужињска 2009: 548). Према Ранкеу, циљ историјског дискурса XIX века био је да покаже само *како* се нешто десило, и то тако да се чини као да ствари саме говоре. Док је стари историзам још био у жеку популарности седамдесетих година XIX века, у Немачкој се огласио филозоф који је из темеља уздрмао хваљену објективност историографије: Фридрих Ниче. О утицају Ничеовог филозофског мишљења на Шоа се доста писало, али је неопходно уочити и сличности које постоје између Ничеа и Шоа када је у питању разумевање и коришћење историје за живот.

Недуго пошто је Шо објавио *Суштину ибзенизма* (1891), обратила му се извесна госпођица Борхарт, немачка математичарка, рекавши да зна одакле му све ово што је написао, очигледно алудирајући на то да је на Шоове ставове у *Суштини ибзенизма* утицао Ниче, а не Ибзен. Шо први пут приповеда ову анегдоту у предговору драме *Мајор Барбара* (1906), а затим јој се враћа у новом издању *Суштине ибзенизма* из 1915:

Додала је: „Читали сте Ничеову књигу *С оне стране добра и зла*.“ Тада сам први пут чуо за Ничеа. Помињем ову чињеницу не са циљем да укажем на сопствену оригиналност, како је то обичај у XIX веку, већ стога што придајем велики значај чињеници да је покрет коме су свој глас дали Шопенхауер, Вагнер, Ибзен, Ниче и Стриндберг, био светски покрет, који би нашао израза чак и да су сви ови аутори умрли још у својим колевкама ... Исти покрет живи и данас у Бергсоновој филозофији и драмама Горког, Чехова, као и у пост-ибзеновској енглеској драми. (Шо 1915: 36-37)

Шо се испрва бунио због непоговорног довођења у везу његових идеја са идејама других аутора, као да су „живот и књижевност толико оскудно развијени на овим острвима да морамо да посегнемо ван њихових граница за сав драмски материјал који није уобичајен и за све идеје које нису површне“ (Шо 1908а: 157). Стога је подсетио оне књижевне критичаре који у свему што он напише виде утицај Шопенхауера или Ничеа да су многе од тих идеја настале пре него што је први пут чуо за ова два немачка филозофа. Већину ствари о којима су писали Ибзен, Шопенхауер и Ниче, Шо је сазнао управо из дела писаца са острва, данас углавном непознатих, који су исте идеје обрадили пре њих или у исто време кад и они. Уместо Ибзену, утицај на сопствене трагикомедије које се баве нескладом између стварног живота и романтичне имагинације Шо приписује извесном ирском романописцу, Чарлсу Ливеру, чију је књигу *Једнодневна возња: романса за цео живот* читао као мали, док у својим драмама које деконструишу романтичарску концепцију жене као бића лепшег од мушкарца, односно као најлепшег бића у природи, не види утицај Шопенхауера<sup>31</sup>, већ Ернеста Белфорта Бакса (1854-1926), енглеског социјалисте и филозофа, који је био загрижени анти-феминиста и који је исте ставове покушао да наметне и Шоу. У исто време кад и Ниче, Бакс је у својим есејима жестоко нападао тадашњи концепт моралности, док је британски историчар и филозоф, Стјуарт Глени (1841-1910), писао о моралу робова, с том разликом што су према Ничеу морал робова измислили сами робови, док је у Гленијевој верзији супериорна бела раса измислила морал робова „како би подјармила ум инфериорних раса које су желели да експлоатишу, а који би их својим великим бројем уништили да њихови умови нису били подјармљени“ (Шо 1908а: 163).

Поента Шоовог образложења је да ништа и нико није могао да заустави рађање нових идеја на рушевинама старих, али је требало фокусирати се на саме идеје, а не на људе иза тих идеја, јер се неретко дешавало да исте или сличне нове

---

<sup>31</sup> Шо тада није знао за Шопенхауера и његову мизогинију. У чувеном есеју *О женама*, Шопенхауер каже:

„Само онај мушкарац чији је разум помрачен сексуалним нагоном може да назове ту закржљалу људску расу уских рамена, широких кукова и кратких ногу *лепшим полом*; јер се читава лепота једног пола заснива на овом нагону. Оправданије би било назвати ту расу *неестетским полом*, него лепим“ (1970: 440).

идеје имају људи из различитих европских и светских земаља. Уз помоћ нових идеја било је коначно могуће објаснити и поправити или заменити неке од старих идеја, што је најбоље представио Макс Бирбом (Max Beerbohm) 1914. године у стрипу „Џорџ Бернард Шо код кројача“. Стрип приказује средовечног Шоа, с краја XIX века, како долази у залагаоницу да би продао своју стару одећу. У њој га дочекује *трговац идејама*, Георг Брандес, дански критичар и један од заговарача ибзеновског реализма и натурализма:

Брандес: Шта тражите за све ово?

Џорџ Бернард Шо: Бесмртност.

Брандес: Хајде, хајде, имао сам ја већ посла са оваквом робом! Капут – Шопенхауеров, прслук – Ибзенов, панталоне – Ничеове ...

Џорџ Бернард Шо: Ах, али погледајте само те закрпе.<sup>32</sup>

Ипак, Ничеова антиесенцијалистичка филозофија<sup>33</sup> и критика начина историјског мишљења у XIX веку се издвојила од осталих и имала далекосежни утицај у обликовању новоисторијског мишљења у постмодерном добу. Својом критиком објективизма историографије она је такође утицала на антипозитивистички преокрет, јер се више ни књижевност ни историја нису могле замислити као објективне науке. У једном од својих *Несавремених разматрања* (1874), „О користи и штети историје за живот“, Ниче пише:

Историја замишљена као чиста наука која је постала суверена била би за човечанство нека врста завршетка живота и обрачун ... Историја, уколико се налази у служби живота, налази се у служби неисторијске моћи и зато никада, у тој подређености, неће постати чиста наука, као што је рецимо математика, неће то моћи и не треба ... Јер при извесном сувишку историје живот се мрви и изрођава и, коначно такође, кроз то изрођавање, сама историја. (2001: 20-21)

---

<sup>32</sup> Доступно на [http://www.christies.com/lotFinder/lot\\_details.aspx?intObjectID=4538714](http://www.christies.com/lotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=4538714) (приступљено 1. 10. 2012.)

<sup>33</sup> Према Ничеу, појединац је производ спољашњих, историјских околности и нема суштину (есенцију) сам по себи. Нови историзам наставља ову антиесенцијалистичку филозофију својом тврдњом да је појединац производ културе.



Како се до прошлости, као ствари по себи, никада не може допрети<sup>34</sup>, то задатак историчара и није да представи и објасни прошлост, већ да је разуме.

Ничеово разликовање објашњења и разумевања такође није била нова идеја – већ ју је предочио Вилхелм Дилтај чија је филозофија живота (историја духа, историја идеја) захтевала да на уметност и културу гледа *заинтересовани* субјект, што значи да се на духовне чињенице, као што су књижевна дела, не може гледати објективно, јер она „имају вредност само за субјекте који их стварају и примају“ (Милосављевић 2000: 381-382). Дилтај је издвојио *објашњење* као категорију природних наука, док духовне науке покушавају да *разумеју* смисао свог предмета. Тиме је Дилтајева херменеутичка концепција потпуно антипозитивистичка, будући да у први план ставља пишчев и читаочев доживљај, док разумевању књижевног дела увек претходи разумевање света<sup>35</sup> и саморазумевање „које се одвија захваљујући језичности и историчности“<sup>36</sup> (Бужињска 2009: 191). Ни Ничеов напад на објективност историографије није била нова идеја, већ се ослањала на дело Јохана Густава Дројзена, који је у *Прегледу историјских принципа* (1858) написао да је илузија да „‘чињенице’ говоре саме за себе, изоловане, јединствене, ‘објективне’”. Без наратора који им даје глас, оне би биле неме. Историчарева слава не лежи у објективности. Његова правичност огледа се у његовим покушајима да разуме<sup>37</sup> (Дројзен 1897: 52-53).

---

<sup>34</sup> На једном месту у „О користи и штети историје за живот“, Ниче цитира аустријског драматичара Франца Грилпарцера: „Та шта је историја друго до начин како човеков дух прима *догађаје* у које не може *продрети*“ (2001: 62).

<sup>35</sup> Идеју о пред-разумевању, или пред-расуди, даље је разрадио Мартин Хајдегер у *Битку и времену* (1927), говорећи о предрасуди као о нечему што је својствено људском свету: „Нико не почиње од почетка. Свет у који смо „бачени“ је људски свет: свет у којем су живели други, којег су мислили други. Пре него што почнемо да расуђујемо, дакле пре расуде, на нешто се морамо ослонити, од нечега морамо почети“ (Милосављевић 2000: 22-23).

<sup>36</sup> Према Дилтају, књижевно дело је истовремено структура међу другим сличним структурама и део историје духа којој припада. Ниче је подвргао критици и ово Дилтајево виђење тиме што је проширио појам разумевања са разумевања себе/субјекта на разумевање и тумачење читавог света/стварности, а нарочито се обрушио на критику коначног проналажења смисла до кога се у Ничеовој херменеутичкој филозофији не може и не треба доћи.

<sup>37</sup> „Ми, наравно, означавамо „Историјом“ ону бесконачну сукцесију објективних чињеница у којима видимо како су се одвијали животи људи, народа и човечанства, на исти начин као што под једним именом, „Природа“, знамо за тоталитет једне друге врсте феномена. Али, молићу, да ли је ико икада помислио да се ботаника састоји од збирке сувих биљака, или да мноштво препарираних и непарираних животиња чине зоологију? Да ли је ико икада сматрао да је

Неоригиналност Ничеових идеја потврђује Шоово запажање да је сам дух времена захтевао *превредновање свих вредности*, према Ничеовој фрази, које се односило на све области живота, па тако и на историју. У Ничеовој студији *О користи и штети историје за живот* може се поред антиесенцијализма, критике објективности и критике фактуалности подвући још неколико теза Ничеовог несавременог разматрања историје релевантних за тумачење Шоовог историјског дискурса. Најзначајнија теза тиче се перспективности историјске спознаје, која се надовезује на критику објективности историје и на антиесенцијализам. Иако је историја префигурисана, до ње се не може доћи као ствари по себи, већ само путем конфигурисаног историјског текста. Историја не може бити *реконструкција*, већ само *конструкција историчара*, који се и сам налази у одређеној социо-историјској позицији са које реконструише историју. Перспективизам је постао филозофска основа Ничеових разматрања о историји<sup>38</sup>, према којима се појединачне *воље за моћ* боре да наметну сопствену перспективу, а у зависности од перспективе коју историчар усваја, Ниче издваја три могућа приступа историји: монументални, антикварни и критички.

Монументална историја приповеда о великим личностима из прошлости, појединцима који могу да послуже као пример људске храбрости, издржљивости и хуманости. Данашњем човеку монументална историја користи јер из ње учи да ако је *велико* некада било могуће, оно може постојати и данас. Истовремено, ако оваква историја влада над другим двама историјама, антикварној и критичкој, онда не само да сама прошлост трпи штету услед запостављања многих историјских периода, већ делује погубно по садашњост и будућност истицањем величине прошлости (Ниче 2001: 27). Пример негативног деловања Ничеове

---

могуће сакупити и ставити на гомилу, било на уређен или неуређен начин, чисте објективне чињенице, као што су битке, револуције, пословне кризе, оснивања градова, и слично? Зар „удружење занатлија историчара“ још увек није приметило да се објективне чињенице разликују од начина на који их ми сазнајемо?“ (Дројзен 1897: 70)

<sup>38</sup> „Кад би човек хтео да се ослободи света перспективе, остао би без тла под ногама ...

Уколико реч „сазнање“ уопште има смисла, свет је доступан сазнању: али се он може тумачити друкчије, свет нема никаква одређена смисла иза себе, него безброј смислова. – То је „перспективизам“. Наше потребе тумаче нам свет; наши нагони и њихово за и против. Сваки нагон је нека врста властољубља, сваки има своју тачку гледишта коју жели наметнути свима осталим нагонима као закон.“ (Ниче 1976: 420)

монументалне историје је Гетеово величање Шекспира, које је погубно деловало на будуће песничке нараштаје<sup>39</sup>. Ниче монументалну историју назива заводљивом јер због својих аналогича има моћ да бодри људе на фанатизам, разарања, ратове и револуције како би се повратила некадашња величина човечанства.

Антикварна историја се може назвати екстремном формом монументализма утолико што велича не само истакнуте историјске личности, већ читаву прошлост. Ова врста историје припада човеку који нешто чува и поштује (21), али се заправо ради о ескапизму из садашњости у идеализовану прошлост. Антикварна историја иде толико далеко да идеализује не само поједине историјске периоде, већ све што је прошло само зато што је прошло, па све прошло постаје подједнако важно. У таквом стању више нема места за ново и оно бива аутоматски одбачено<sup>40</sup>.

Трећа врста историје, критичка историја, отклања мемљив задах монументализма и антикваризма тако што ставља историју пред суд, преиспитује је и коначно осуђује (35). Критичка историја пориче право прошлости да господари људским животима и раскринкава митове прошлости. Када оваква историја узме превласт у односу на преостале две, јавља се опасност од дефетизма и нихилизма, који су изложени у ставу да све што настаје заслужује да пропадне и да би стога било боље када ништа не би настало (35). Према Ничеу, критичка историја припада човеку коме је потребно ослобођење (21), будући да она преиспитује и поново вреднује традицију каква је описана у прве две врсте историје.

Према наслову Ничеове кратке студије, свака од три врсте историје има своје користи и штете, и свака је у праву само „на једном тлу и под једним поднебљем“ док се на сваком другом претвара у коров који пустоши живот (29). Да би се постигла уравнотежена историјска спознаја и да би се историја

---

<sup>39</sup> „Драмски таленат, ако је био значајан, није могао а да не обрати пажњу на Шекспира, штавише, није могао а да га не проучи. Ако га је пак проучио, морао је доћи до сазнања да је Шекспир већ исцрпно приказао целу људску природу у свим правцима и у свим дубинама и висинама, па за њега, потомка, у ствари не преостаје више ништа за обраду.“ (Екерман 1970: 396)

<sup>40</sup> Мање екстремна форма антикварне историје доноси користи у виду поштовања корена и „среће знања да се израста не потпуно произвољно и случајно, него из неке прошлости као наследник.“ (Ниче 2001: 32)

користила за живот, неопходно је да човек познаје прошлост кроз све три врсте историјске спознаје, али увек у сврху живота, упозорава Ниче, јер је „познавање прошлости у свим временима пожељно само у служби будућности и садашњости, а не за слабљење садашњости, не за искорењивање животно способне будућности“ (37-38). Ничеова коначна дијагноза болести историографије XIX века гласи да она пати од *вишка* историје. Поред балансиране историјске спознаје, коју види у постизању равнотеже између монументалне, антикварне и критичке спознаје прошлости, он сматра да су природна противсредства за борбу против историјског корова *неисторијско* и *надисторијско* гледиште, где *неисторијско* означава вештину и способност заборављања и укључивања у један ограничени хоризонт, док се *надисторијско* односи на „моћ која одвраћа поглед од бивања према ономе што бивствовању даје обележје вечитог и истозначног, према уметности и религији“ (112). Само онда када историја поднесе да постане уметничко дело, може бити у стању да очува или пробуди инстинкте код људи (69). Циљ уметничког обликовања историје је „уметнички истинска, а не историјски истинска слика“ (62), а да би се она постигла, и сам историчар мора на ствари да гледа као уметник (61).

У Шоовом бављењу историјом очигледан је утицај приказаних Ничеових разматрања о историји, али двојицу аутора првенствено спаја коришћење појма *натчовек*, како ћемо показати у наредном поглављу, иако је јасно да су Ниче и Шо схватили и користили овај појам на потпуно различите начине. Осим тога, и један и други били су, опет на другачији начин, посвећени друштвеној критици свога доба, па је у Шоовим драмама врло честа критика морала из које је проистекла критика читавог друштва. Али оно што Шоа чини специфичним када је у питању преиспитивање прихваћених верзија историје јесте то да је преиначивши одређене Ничеове ставове у својој критици антиципирао постмодернистичка прилагођавања Ничеове мисли, од којих је најчувеније оно Мишела Фукоа, као и постмодернистичка разматрања о историји уопште, која се могу пратити од Пола Рикера све до Хејдена Вајта и Линде Хачн.

### 3.5. Шо и постмодернистичко виђење историје

Ничеову критику историје из *Несавремених разматрања* коментарисао је Мишел Фуко у тексту „Ниче, генеалогичка историја“. Стивен Кец у Фукоовом есеју о Ничеу види јасно приказивање снаге онога што Фуко види као *ничеовски генеалогички метод*, који је „мултидисциплинарна техника откривања контингентних историјских трендова који подупиру савремени дискурс и праксе моћи“ (Фуко 2005: 116). Појашњавајући разлику између Ничеових термина *Ursprung*, *Entstehung* и *Herkunft*, Фуко пише да је прави објект Ничеове генеалогичке, или историјског смисла/духа, боље одређен терминима *Entstehung* (настанак/тачка избијања) и *Herkunft* (лоза/провенијенција), него термином *Ursprung*, који значи *порекло* (1995: 83). Историчар-генеалог се противи тражењу порекла и континуитета, јер не постоје суштине ствари<sup>41</sup>, као ни могућност да се допре до апсолутног почетка и до апсолутне истине. Генеалогичка, означавана као *стварна историја* (*Wirkliche Historie*), *дух* или *историјски смисао* (87), тежи да умакне метафизици тако што се не ослања ни на шта апсолутно, док је, са друге стране, метафизици својствен историјски смисао који се стиче кроз *над-историјско* гледиште, па таква историја историчара има „ослонац изван времена: она полаже право да о свему суди према једној апокалиптичној објективности; а то се догађа стога што је она претпоставила вечну истину“ (88).

Генеалогичка се, дакле, супротставља трагању за традиционално схваћеним пореклом, па се у том смислу *стварна историја* не ослања ни на какву постојаност „и по томе се разликује од историје историчара (Исто). У њој се развија историјски смисао који подразумева историчност догађања и историчност погледа – другим речима, перспективизам, односно покушај да се једна иста ствар сагледа из што је могуће више углова<sup>42</sup>. Циљ генеалогичке је „да разуме „историју

---

<sup>41</sup> „Но, ако се генеалог постара да саслуша историју пре него да поверује метафизици, шта он чује? Да иза ствари постоји „нешто сасвим друго“: не њихова суштинска тајна без датума већ тајна да су оне без суштине...“ (Фуко 1995: 80).

<sup>42</sup> „Најзад, последње обележје те стварне историје. Она се не боји да буде перспективистичко знање. Историчари у свему траже меру која омогућује брисање онога што може, у њиховом знању, да ода место одакле гледају, тренутак у којем су, њихово опредељење – да ода непоткупљивост њихове страсти. Историјски смисао, тако како га Ниче схвата, зна да је перспективистички и не

садашњости“ независно од познатих историјских приповести и политичких идеологија које су представљале прошлост“, пише Стивен Кец (116), а то је управо оно што је истицао Бернад Шо у својим разматрањима о историји. Историјски смисао представља потребу да се историја ослободи метафизичког трагања за обједињујућим смислом и апсолутном истином, будући да се такав идеал не може пронаћи. Уместо тога, Шо, попут историчара-генеалогa, стварима и догађајима приступа са извесном дозом сумње и показује на који начин се у различитим историјским периодима мењао смисао једног истог појма, ствари или догађаја. Да би то постигао, он доводи у питање све три Ничеове историје: анализира и вивисецира сећање, идентитет и прихваћене истине, пише нову историју чија је главна одлика *против-памћење*, док истовремено омогућава да се, за разлику од традиционалне историографије, мисли дисконтинуитет уместо континуитета<sup>43</sup>.

Због свега тога, Шоов историјски дискурс чак више одговара Фукоовој интерпретацији Ничеа, него самом Ничеу. У завршном делу чланка „Ниче, генеалогичка историја“, Фуко реинтерпретира из своје постструктуралистичке позиције Ничеова три приступа историји, прилагођавајући их свом дискурсу о знању и моћи. Према Фукоу, историја се данас може употребити на три начина: прво, путем пародије, тако што деструира стварност и бори се против историје као сећања и пуког препознавања, друго, тако што разлаже и деструира идентитет како би се супротставила традицији и историји као континуитету, и треће, тако што жртвује истину да би се супротставила историји као сазнању (92-93).

---

одбија систем своје сопствене неправде. Он гледа под одређеним углом са намером да процењује, да говори да или не...“ (Фуко 1995: 90).

<sup>43</sup> Упореди: „Верујемо у вечност осећања? Сва осећања, међутим, а нарочито она која нам се чине најплеменитијим и најнесебичнијим, имају историју ... Мислимо да макар тело нема других закона осим закона своје физиологије и да оно измиче историји. Још једна заблуда ... [Н]ишта у човеку – чак ни његово тело, није довољно постојано да би се разумели други људи и да бисмо у њима препознали себе. Ради се о томе да све то на шта се ослањамо како бисмо се окренули историји и схватили је у њеном тоталитету, да све то што дозвољава да је опишемо као стрпљиво, континуирано кретање – све то ваља систематично сломити ... Знати, чак и у историјском поретку, не значи „поново наћи“, нарочито не „нас наћи“. Историја ће бити „стварна“ у оној мери у којој ће увести дисконтинуитет у само наше биће.“ (Фуко 1995: 88)

У поређењу са Ничеовим текстом, Фукоове три употребе историјског смисла – пародијска, дисоцијативна и жртвујућа – постају постмодернистички двојници Ничеове монументалне, антикварне и критичке историје. Монументална историја, која је код Ничеа имала за циљ да сачува за сва времена највредније духове историје, док је наметањем њихових маски кочила не само живот савремених људи, већ и све што је ново, данас може да опстане само као пародија историје, фарса и маскарада<sup>44</sup>. Монументална историја се појављује као *пародија себе саме* (93). Антикварна историја, која поштује читаву прошлост као континуирану и хомогену и од ње ствара једну и јединствену маску прошлости, мора се разложити на мноштво различитих идентитета, тако да се од једне бесмртне душе прошлости добије мноштво смртних душа<sup>45</sup> (93-94). Критичка историја, која према Ничеу преиспитује прошлост на основу знања које поседујемо у садашњости, сада мора да жртвује субјекта сазнања. Уколико историјска свест саму себе преиспита, схватиће да није неутрална, објективна, предана само истини и лишена свих страсти (94), већ је увек присиљена да заузме страну и сви њени облици и трансформације само су различити аспекти воље за знањем. Фуко предвиђа да ће баш у тој страсти за знањем човечанство коначно ишчезнути<sup>46</sup>.

На овај начин су се Ничеова три модалитета историје преобразила и претворила у пародију, систематску дисоцијацију идентитета и уништење субјекта сазнања од стране неправде својствене вољи за знањем<sup>47</sup> (96). Како ће

---

<sup>44</sup> Уместо да поистоветимо нашу бледу индивидуалност са изузетно реалним идентитетима прошлости, треба и ми сами да се расплинемо у бројним васкрслим идентитетима; и поново стављајући све те маске – Фридриха од Хоенштауфена, Цезара, Христа, Диониса, Заратустре можда – поново започињући лакрдију са историјом, наново ћемо у нашу нестварност преузети још нестварнији идентитет Бога који ју је, ту историју, водио. (Фуко 1995: 93)

<sup>45</sup> „Сврха генеалогичке усмерене историје није да поново пронађе корене нашег идентитета, него напротив, да се баци на његово растварање; она не предузима ништа да би открила јединствено огњиште из којег потичемо, ту прву домовину којој ћемо се, тако нам обећавају метафизичари, вратити; она чини видљивим све дисконтинуитете који пролазе кроз нас.“ (Фуко 1995: 94)

<sup>46</sup> „[С]таре религије су тражиле жртвовање људског тела; знање данас позива на експериментисање нама самима, на жртвовање субјекта сазнања ... ако страст не уништи човечанство, онда ће човечанство пропасти због слабости“ (Фуко 1995: 95).

<sup>47</sup> Ову Фукоову метаморфозу Ничеове критике историје Зринка Блажевић је назвала маестралном креативном (зло)употребом Ничеове критике историје (2008: 62). Међутим, познато је да Фуко није био једини који је прилагодио Ничеову филозофију свом моделу интерпретације, а и сам

показати анализа одабраних драма, Шо описује технике злоупотребе образовања, знања и моћи током историје на сличан начин као Фуко. У многим својим драмама Шо наговештава каснију Фукоову тврдњу да се моћ у модерном добу не додељује, нити размењује или поново стиче, већ се спроводи, када једино и може да постоји (Пирнајмудин 2011: 148). Тако Шо у *Пигмалиону* показује да образовање као вид моћи, онда када није у складу са социо-културолошким факторима, може или да укључи маргинализоване друштвене субјекте у друштво, или пак да их још више удаљи од њега (146).

На Шоов историјски дискурс надовезују се и друга постмодернистичка схватања везе између историје и књижевности. Хејден Вајт, један од најпознатијих историчара и књижевних критичара у овом пољу, изнео је контроверзан став да се наративна форма и циљеви историографа са једне, и писаца историјске фикције с друге стране, суштински не разликују, те да и једни и други користе исте технике и стратегије у композицији својих дискурса (Вајт 1978: 121). Вајт је скептичан по питању докумената које историчар користи, јер је историчар тај који прошлости даје значење и то увек под утицајем културних и идеолошких дискурса свога доба. Према њему, почев од средине XIX века у традиционалној теорији историје почела је да се прави разлика између *приче о прошлости* и *објашњења* те приче<sup>48</sup>. Оно што историчар у своје име каже о извесном историјском догађају је његово *тумачење* истог, док је његова нарација о истом историјском догађају само *представљање* онога што он сматра правом историјском истином. Тумачење је последње у овом низу промишљања о историјској истини и оно се на изванредан начин надвија над истином у покушају да је фиксира. За разлику од Вајта, Зорица Бечановић-Николић тврди да тумачење прошлости у историјској драми почиње већ историографским записом, који у традиционалној теорији историје увек тежи објективности (2007: 52). Свака

---

Ниче је рекао да је кључна ствар „да мислиоци увек, такорећи, испалују стреле у ваздух, а други мислиоци их покупе и испале у другачијем правцу“ (Фуко 2005: 113).

<sup>48</sup> „Након што је историчар открио праву причу о томе ‘шта се догодило’ и прецизно је представио у својој нарацији, он може да напусти наративни начин представљања и, обраћајући се директно читаоцу и говорећи у своје име, да мишљење о томе шта је прича коју је испричао говорила о природи одређеног историјског периода.“ (Вајт 1984: 3)



надградња историографског записа је ново тумачење, па се добија низ *прошла реалност: историографски запис – историјска драма – рецепција драме – тумачење рецепције – тумачење тумачења*, односно једна бесконачна спирала тумачења.

Хејден Вајт разликује три основне врсте историјског представљања: анали, хронике и праве/прописне историје (*history proper*). Вајт у својим критичким делима највећу улогу у историјском представљању даје наратији помоћу које писац гради свој заплет, односно прича причу о прошлости. Стога су анали најнижа форма историјског представљања јер се они састоје од листе хронолошки поређаних догађаја и као таквима им недостаје наративна компонента (Вајт 1981: 5). Са друге стране, хроника тежи наративности, али и поред жеље да исприча причу, она углавном остаје незавршена. Хроника се нагло завршава у садашњости хроничара без икаквог закључка и оставља за собом нерешене проблеме. Прави историјски дискурс, или историјска наратија, у односу на анализе (летописе, историјске белешке) и хронике, стварне догађаје организује у кохерентну причу и на тај начин „стварно чини пожељним, стварно претвара у предмет пожуде“<sup>49</sup> (20). Канадска критичарка Линда Хачн дели Вајтово мишљење да се наративна форма и циљеви историографа и писаца историјске фикције суштински не разликују, те да и једни и други користе исте технике и стратегије у композицији својих дискурса. Хачнова говори о феномену постмодерне *историографске метафикције* и сматра да не треба инсистирати на радикалној опозицији између књижевности и историје, јер историјски романи и историјска дела међусобно утичу једни на друге (Хачн 1988: 105-6). Она додаје и то да постмодерна историјска фикција не тежи томе да нађе истину, већ да постави питање *чија се истина говори* (123). Пошто нам је историја доступна само у текстуалној форми, односно документима чија је веродостојност дискутабилна (Хачн 1989: 66),

---

<sup>49</sup> „[3]а разлику од анализе, стварност која је представљена у историјској наратији у причању себе саме прича *нама*, ... док нам за разлику од хронике, историјска наратија открива свет који је наводно „завршен“, готов, свршен, а опет није нестао, није се распао. У овом свету, стварност носи маску значења, чију потпуност и свеукупност можемо само да *замислимо*, никада да доживимо ... Потреба за закључком у историјској причи је ... потреба за моралним значењем, захтев да се стварни догађаји посматрају као елементи једне *моралне* драме и у складу са тим процени њихов значај.“ (Вајт 1981: 20)

питање *Чија се истина говори?* имплицитно је постављено у постмодерној историјској фикцији равноправним коришћењем историјских и фиктивних епизода и ликова, од којих потоњи могу бити у потпуности фиктивни, или пак фиктивне верзије познатих историјских личности (69). Хачнова закључује да су историјски и књижевни дискурс више слични него различити, будући да су оба дискурса условљена друштвеним и историјским контекстом (74) и оба постављају питање моћи и контроле, док на крају обично буде испричана прича победникâ (72).

Не слажу се сви критичари са мишљењем Хејдена Вајта и Линде Хачн. Пол Рикер је један од критичара који жели да сачува границу између историје и фикције. У делу *Време и прича* он се критички осврће на Вајтову *Метаисторију*, а нарочито на две претпоставке Вајтове поетике историјског дискурса. Једна је да „историја и фикција припадају истој класи, кад је реч о приповедној структури“, а друга да „довођење у везу историје и фикције повлачи и довођење у везу историје и књижевности“ (Рикер 1993: 206-207). Рикер сматра да је врхунац ироније у томе што је Вајт највише ствари преузео од Нортропа Фраја, који је један од најбуднијих чувара границе између фикције, која се тиче могућег, и историје, која се тиче стварног (208). Историчар не може да измисли своје приче, он мора да их нађе или открије, јер су оне већ измишљене у прошлости (Вајт 1990: 173). Рикер не брише границу између историје и фикције, као што је то учинио Вајт, али сматра да оба дискурса припадају *категорији симболичког дискурса* јер деле један заједнички именитељ, а то је *људско искуство времена*, будући да човек и у једном и у другом дискурсу улаже напор да схвати темпоралност и дâ јој значење (175).

На основу приказаних ставова закључује се да Шоов историјски дискурс нагиње схватању историје и књижевности које деле Вајт и Хачнова. Шо најчешће ни сам није правио разлику између историје историографа и историје коју је он уметнички обрадио у својим драмама. Оставши веран свом ставу да је превасходни циљ књижевности да образује и подучава, Шо је био свестан да у писању историје постоји онолико истина колико и историјских записа, било да су они фиктивни или засновани на историјским документима. Потпуна објективност у писању историје је немогућа, сматрао је Шо, а да би се једна историја, фиктивна

или не, сматрала валидном, она мора да открије субјективност писца текста и да не скрива социо-културолошку позицију са које писац гледа на ствари.

\* \* \*

У овој дисертацији одабране Шоове драме груписане су у две тематске целине. Прво поглавље обухвата драме *Човек судбине*, *Цезар и Клеопатра*, *Света Јована* и *Баволов ученик* и тумачи их као примере иронијског разлагања идентитета у историјама сећања, континуитета и традиције. Тумачење одабраних драма се у овом поглављу тематски ослања на Шоову филозофију о натчовеку, животној сили и креативној еволуцији и показује на који начин се развијао Шоов смисао за историју, религију и политику на основу текста драме, контекста, односно услова под којима је настао текст драме, и метатекста драме – Шоових предговора, есеја и белешки о драми. У другом поглављу, у којем се коментаришу драме *Друго острво* *Џона Була*, *Кућа која срце слама* и *Женева*, показује се на који начин је Бернард Шо деструирао прихваћене историјске истине у својим драмама које се баве критиком колонијализма, империјализма, ратова, политичких и друштвених система моћи. Анализа Шоових драма које се баве историјом има за циљ да покаже да се аутор у позним годинама своје каријере окренуо стварању историјских модерних митова као видова уметничке критике савременог друштва.

Радња сваке од одабраних драма смештена је у другачије место и историјски период, што наш поглед не ограничава само на историју Ирске, из које Шо потиче, и Енглеске, у којој је овај нобеловац живео, већ пружа увид у његову космополитску перспективу. Шо је садржај за изабране драме тражио у историјским догађајима и феноменима од универзалног значаја, као што су Амерички рат за независност, Цезарово освајање Александрије, Први и Други светски рат, британска империјалистичка политика, и слично. Иако је промовисао стварање уместо уништавања и говорио *да* животу уместо *не* (Честертон 1909а: 104), поједини критичари су сматрали да је Шоова филозофија деструктивна, а не конструктивна. Чак и ако прихватимо да је овај став делом истинит, ту особину шоовске уметности би требало схватити као врлину, а не као ману (Дикон 1910:

94). Ђерђ Лукач је шоовски *поглед који раскринкава* назвао најрадикалнијим у целокупној модерној књижевности, али је такође сматрао да Шоова хладна иронија и сатирични поглед на свет којима је желео да руши све старе вредности нису значили рушење света, док, слично Честертону, као најважнији циљ Шоове делатности види одстрањивање трагедије из живота и уметности (1978: 462). Стога је *трагички оптимизам* само друго име за његову борбу да најузвишенији симбол живота уместо трагедије буде смех. Шо је био ђавољи адвокат који је свесно и наменски нарушавао традиционална виђења историје због тога што је знао да без сукоба нема ни драме, а ни промене. Променама је наставила да тежи и савремена англо-америчка драма, на шта је указала Љиљана Богоева-Седлар позивајући се на есеј „Дете и драма“ Едварда Бонда, који циљ уметности види у подстицању способности да се „у борбу за смисао уђе што комплетније и одговорније“ (2003: 274-275). И у XX веку, међутим, образовање уместо да нуди културу покушава да угуши сваки отпор младих, па драма, слично друштву које Бонд види као позорницу „на којој се непрестано одвија драма сукобљених мишљења и погледа“, опстаје као одлично средство за подстицање промена. Како закључује Богоева-Седлар, јасно сагледавање слике стварности је неопходно, иако болно, али до развојних промена се не може доћи „док се јасно не изоштри слика стварности у којој живимо“ (279), а то је био и примарни циљ драмске уметности Бернарда Шоа.

## II

### 1. Деконструкција идентитета у Шоовим драмама: о трагању за натчовеком кроз историју

„ДОН ЖУАН: ...[д]окле год могу да замислим нешто боље од себе, не могу да се смирим уколико не тежим да постанем тај бољи човек или уколико не раскрчим пут за његово рађање. То је закон којим се руководим. То је одраз да у мени дела непрекидна тежња Живота ка вишем устројству, широј, дубљој, силнијој самосвести, и ка јаснијем саморазумевању.“

Џорџ Бернард Шо, *Човек и натчовек*

Шоове драме *Човек судбине*, *Цезар и Клеопатра*, *Света Јована* и *Ђаволов ученик* баве се, имплицитно и експлицитно, могућношћу рађања натчовека и напретка људске врсте. Прве три драме узимају за протагонисте познате историјске личности које су, према Шоу, биле претече натчовека, док се у *Ђаволовом ученику* кроз неисторијски лик Дика Даџона у једној историјској епизоди открива амбивалентан однос Бернарда Шоа према Исусу Христу као апотеози људске врсте. У *Човеку судбине* (1896), чија се радња одвија у северној Италији 1796. године, дискутује се о позитивним и негативним особинама Наполеона да би се закључило да је Наполеон потомак Каина и пример деструктивне стране натчовека, или према Ничеу, „спој нечовека и натчовека“ (2011: 199). *Цезар и Клеопатра* (1898) представља антитезу претходне драме и описује креативне моћи натчовека у лику Јулија Цезара, способног, вештог, али и лукавог политичара и владара, за време освајања Александрије, 48. године пре нове ере. *Ђаволов ученик* (1897) поставља тезу да је Исус Христ историјска личност чије је особине Шо желео да пронађе у свим својим драмским ликовима који су превазишли ограничења људске врсте и начинили корак напред ка натчовеку. Шоова Јованка Орлеанка представља оличење Исусове доктрине примењене на машту човека. У *Светој Јовани* (1923), чија се радња одвија у Француској у XV веку, позитивне особине натчовека описане су у лику младе Јоване, док деструктивне силе владају светом који није био спреман да прихвати једног свеца, односно натчовека (Шо 1952: 189).

Замисао о нат човеку је најочигледнија нит која спаја дело Бернарда Шоа са Ничеовом антрополошком филозофијом, па је Шоова драма која се скоро искључиво доводи у везу са Ничеом *Човек и нат човек* (1903), на првом месту због наслова драме који садржи чувену позајмљеницу. Шо је, међутим, како је раније истакнуто, поред Ничеовог<sup>50</sup> признао утицај многих других уметника на своју филозофију јер је сматрао да је *Zeitgeist* изродио све *несавремене* идеје XIX и XX века. Штавише, шоовски схваћен појам *нат човека* далеко је ближи Карлајловом поимању хероја, него Ничеовом *Übermensch*-у. Када се Шоова уметност сагледа у целисти, постаје јасно да је она производ ерудитског напора да се расветли и појасни природа човека на основу знања из најразличитијих дисциплина: филозофије, медицине, религије, права, политике, психологије. Са друге стране, пажљивије ишчитавање филозофске мисли овог нобеловца открива многобројне детаље који показују да се антропологија Бернарда Шоа, који је „цео свој дуги век посветио људском напретку“ (Шо 1964: 296), и антропологија Фридриха Ничеа у великој мери поклапају.

Покушаји да се систематизује филозофска мисао Бернарда Шоа били су многобројни, али не увек до краја доследни и свеобухватни. Разлози за ово могу се наћи у недоследности Шоових ставова и преобимности његовог опуса. Поједини критичари чак сматрају да Шо није ни имао своју филозофију будући да је немогуће извести коначни систем његове филозофске мисли. Тако Артур Недеркот наводи да је Френк Харис, Шоов пријатељ и уредник часописа *The Saturday Review* за који је Шо писао позоришне критике од 1895. до 1898. године, упорно и безуспешно покушавао да систематизује Шоову филозофску мисао, да би коначно објавио да у Шоу не може да види чак ни „филозофа који се смеје“, већ да у најбољем случају у њему види само једну дворску луду (1954: 57). Насупрот Харисовом дискредитовању Шоа као филозофа, Недеркот показује утицај многих европских филозофа на Шоово дело, као и то да се његов филозофски систем постепено развијао и мењао. Недеркот у Шоовим фиктивним

---

<sup>50</sup> Шо у предговору *Човека и нат човека* каже да су Бањан, Блејк, Хогарт, Тарнер, Гете, Шели, Шопенхауер, Вагнер, Ибзен, Морис, Толстој и Ниче писци „чије особено осећање света признајем као мање или више сродно моме властитом“ (Шо 1964: 142), а на другом месту себе описује као врану „која је следила многе плугове“ (72).

и нефиктивним делима налази утицај француских филозофа Огиста Конта, Волтера, Жан-Жака Русоа, Ренеа Декарта и Блеза Паскала (67-69), енглеских филозофа Џона Лока, Томаса Хобса, Дејвида Хјума, Херберта Спенсера, Френсиса Бејкона, Исака Њутна и Берtrand Расела (69-71), италијанског филозофа Бенедета Крочеа (71), немачких филозофа Маркса, Хегела, Канта, Лајбница, Шопенхауера (64-65), „али немачки филозоф који је у највећој мери стимулисао Шоа, судећи по томе колико га је пута и којим тоном помињао у свом делу, био је наравно Ниче“ (65-66). Филозофи које наводи Недеркот појављују се именом и по којим коментаром спорадично у Шоовим драмама и списима, без ауторовог дубљег задирања у стварну проблематику њихових ставова (63). Тек у Ничеовој филозофији Недеркот види систем који је Шо конзистентно бранио од напада (67) и на чијим је ставовима обликовао многе своје драмске ликове.

Са друге стране, Рене Дикон, који је 1910. године објавио студију *Бернард Шо као уметник-филозоф: приказ шовизма (Bernard Shaw As Artist-Philosopher: An Exposition of Shavianism)*, не само да узима здраво за готово да Шо већ у том тренутку свог стваралаштва има разрађен филозофски систем, већ ни у једном делу своје студије не помиње Ничеову филозофију као могући утицај на Шоа, па чак ни у поглављу под насловом „Филозофија живота“ (Дикон 1910: 72-83), док је управо виталистичка филозофија најочигледнија нит која спаја Ничеову и Шоову мисао. Џорџ Вајтхејд у књизи сличног наслова из 1925. године, *Бернард Шо објашњен, критички приказ шоовске религије (Bernard Shaw Explained, A Critical Exposition of the Shavian Religion)*, осим што описује Шоа само као филозофа, а не као уметника, сматра да се на основу опречних ставова које је писац износио о Ничеу у различитим периодима свог стваралаштва може само закључити да Шо никада није темељно проучио Ничеову филозофију, те да не може бити речи о неком значајнијем утицају исте на Шоово дело (1925: 149-150).

Три деценије након Вајтхеда, чак се и Џулијан Кеј, који смешта Шоа и Ничеа у исту побуњеничку групу мислилаца која се крајем XIX века борила против материјализма, помпезне трезвености и високе озбиљности своје ере, усредсређује на разлике у њиховим ставовима, уз тврдњу да се Шоова мисао не би фундаментално променила чак и да Шо никада није прочитао ни реч Ничеа, док допринос Ничеове филозофије Шоовој види искључиво у Ничеовом стилу

писања, чија је бриљантност фасцинирала Шоа (1958: 101-102). Исто тврди и Карл Хенри Милс: „Ничеов концепт натчовека није утицао на Шоа у оноликој мери у којој су то сугерисали Шоови критичари. На Шоа је, више него *Übermensch*, ... утицао Ничеов прозни стил“ (1970: 49-50). У пренаглашавању Ничеовог утицаја на шоовски појам натчовека Милс види главни разлог за многобројне негативне критике на Шоов рачун (50), док за значајније књижевне утицаје на настанак шоовског натчовека сматра Ибзена и Вагнера (51). Основна разлика између Шоа и Ничеа је та што је „Шо био креативни еволуционар и хуманитарни социјалиста; Ниче није био ни једно ни друго – он је у потпуности презирао друштвену једнакост за коју се Шо борио целог живота“ (Исто).

Вилијам Ирвин чак ни у драми *Човек и натчовек* не види претерани утицај Ничеа на Шоа, осим у „Приручнику за револуционаре“ који је придодат драми (1947: 224). Поред Ничеовог презирања демократије, социјализма и хришћанства као завере слабих против јаких, Ирвин уочава још једно разилажење у њиховим ставовима: Шо се борио против идеализовања било којег историјског периода, док је Ниче, као класични филолог, идеализовао древну Грчку и доба ренесансе (223). Најзад, у чланку који се бави друштвеном критиком у делима Ничеа и Шоа, Карл Левин тврди да се однос ових аутора према религији суштински разликује:

Ничеови напади на друштвене институције које је створио човек – на религију, демократију, брак – произлазе из његове мржње према људској слабости ... Шо, са друге стране, није у свађи са религијом, па ни са хришћанством ... Шоов напад на цркву стога није ни толико радикалан ни толико огорчен као Ничеов. Он би пре либерализовао религију и применио је, него што би је укинуо. (1967: 11-12)

Разликује се и њихова замисао о натчовеку: док је Ниче замишљао „постепено стварање више врсте људи, као једне нове класе у слојевитом друштву“, која би представљала елиту и владала осталим људима, Шо је веровао да је могуће и пожељно да *цело* човечанство еволуира у виша бића (14). Ова опозиција између *одабраних* људи и *свих* људи повлачи за собом још једно шоовско преиначење Ничеових ставова, а то је да натчовек не треба да се осами у својој контемплацији, како је Ниче тврдио, већ се мора активно укључити у



друштво, јер је „потреба за натчовеком, схваћена као обавеза ... политичке природе“, тврди Шо (1971: 226).

И поред свих наведених разлика, оно што је без сумње заједничко Ничеу и Шоу јесте убеђење да се човек „једва издигао изнад нивоа животиње“, али с обзиром на потенцијал људске врсте, не треба губити веру у то да ће једнога дана човек успети да се ослободи окова и превазиђе и надмаши све претходне облике људског постојања (Левин 1967: 10). Стиче се утисак да се због Шоовог инсистирања на томе да Ниче није имао великог утицаја на његово дело<sup>51</sup>, критичари литотички оградају у својим критичким дискусијама о Шоу и Ничеу, говорећи радије да *није неизвесно, није немогуће, није сасвим погрешно* повезати филозофске ставове ова два писца, него да је то извесно, могуће и исправно. Друштвена критика којој су обојица били посвећени израсла је из критике морала, која је, иако ју је популаризовао Ниче, била неминовни производ једног доба које је почело да сумња у човечност. Шоове драме које се сатирично баве идентитетом и историјом сећања одличан су пример ове друштвене критике.

---

<sup>51</sup> Парафразирајући Гертрудине стихове из *Хамлета* (“The lady doth protest too much, methinks” (III, 2)), Карл Левин се пита: „Да ли се Шо можда исувише буну?“ (1967: 9).

## 1.1. Шоов Наполеон у борби против мелодраме XIX века

„Разуман човек се прилагођава свету: неразуман човек истрајно покушава да свет прилагоди себи. Стога сав напредак зависи од неразумног човека.“

Џорџ Бернард Шо, *Човек и натчовек*

Драма *Човек судбине*, написана 1896. године, чији је главни лик Наполеон Бонапарта, није уживала позитивне критике све до последњих деценија XX века. У односу на друге две драме које Ерик Бентли сматра историјским, *Човек судбине* је Шоова најслабија историјска драма, док је лик Наполеона пародија на *l'Empereur*-а која треба да скине хероја са пиједестала и прикаже га као човека од крви и меса. Ова Шоова техника имала је за циљ да покаже да је „човек од крви и меса много већи херој од кипа и легенде“ (Бентли 1947: 161). У поређењу са остале три драме које су објављене заједно са *Човеком судбине* као *Пријатни комади*, Шоова драма о Наполеону је фриволна (Честертон 1909а: 126), осим у појединим деловима који садрже виспирени дијалог између два главна лика. Сличне негативне критике, према којима је ова драма само погодно средство за преношење Шоових социјалистичких идеја (Бартон 1916: 86), пратиле су је све до друге половине прошлог века када је обновљен интерес за Шоов портрет Наполеона као његове прве уметничке скице натчовека. Неколико година по објављивању *Човека судбине*, Шо је писао да свет неће постати бољи „све док се не створи Енглеска у којој је сваки човек Кромвел, Француска у којој је сваки човек Наполеон, Рим у којем је сваки човек Цезар, Немачка у којој је сваки човек Лутер, и Гете приде“ (1971: 224).

Могло би се рећи да је за негативне критике о *Човеку судбине* заслужан сам Шо, који је у предговору *Пријатним комадима* написао: „У једном доконом тренутку 1895. године почео сам комад у једном чину – *Човек судбине*, који је једва нешто више него бравура да се покаже виртуозност двоје главних извођача“ (Шо 1964: 35-36). Од ове реченице полазили су малобројни критичари који су се бавили овом драмом и у својим тумачењима лик Наполеона поистовећивали са глумцем Ричардом Менсфилдом, који је требало да га оживи на позорници, док су сматрали да је лик Непознате даме урађен по узору на глумицу Елен Тери. Чарлс

Берст сматра да је за ову погрешну идентификацију одговоран и Шоов биограф, Арчибалд Хендерсон, који је на њој инсистирао, да би најзад прогласио да је у лику Наполеона Шо осликао самог себе (1987: 86). Берст негира сваку врсту идентификације лика Наполеона са другим личностима осим са самим Наполеоном:

Ова драма је битан део Шоовог канона не само зато што је то његова прва драма у којој се појављује позната историјска личност и зато што је дело супериорно у односу на друге савремене историјске мелодраме, већ и због проницљивог приказа историјског Наполеона, живописних описа осталих ликова ... и, што је најбитније, зато што показује Шоово трајно занимање за театралност живота. (85)

Расправа о потенцијалном узору за лик Шоовог Наполеона представља одраз кризе драмског идентитета која оправдава Фукоову тезу да је монументална историја могућа само као пародија идентитета и његово разлагање на више идентитета. Макијавелистички лик Наполеона, који је у Шоовој драми израз надлазеће деструктивне животне силе у виду младог натчовека, изграђен је највише по узору на историјског Наполеона (в. Берст 1987: 109-110), а сатирични приказ његовог идентитета у драми тиче се првенствено неисторијске епизоде из Наполеоновог живота на којој је Шо засновао своју драму у жељи да поново напише историју.

Шо је настојао да удахне нови живот ликовима који су често били на драмском репертоару тако што ће их представити као створења од крви и меса, па је тако *Човек судбине* „покушај једног реалисте да се приближи истини Прошлости“ (Бартон 1916: 84). Са психолошке тачке гледишта, критичари ову драму називају *студијом људске природе* (Берст 1987: 86), док је Мекејб види као „Шоов први покушај да историју начини људском“ (1914: 183). Уздајући се у непроменљивост људске природе, Шо је писао:

Историја је само драматизација догађаја ... Никада се не замарам историјским детаљима све док не завршим са писањем драме; људска природа је увек и свуда иста. И када се поново вратим на драму како бих подесио те детаље схватим да имам врло мало тога да променим. (у Визентал 1988: 61)

Ја се бавим свим периодима; али никада не проучавам ниједан период осим садашњости, којом још нисам овладао, нити ћу; и као драматичар не познајем ниједан део неке

историјске личности осим оног дела који нам је заједнички, и који може чинити било девет десетина, било деведесет девет стотих делова те личности. (Шо 19086: 5)

Шоов Наполеон је први у низу ликова у оквиру шоовске психологије која се тиче проучавања људске природе, могућности рађања натчовека и могућности напредовања људске врсте, што су теме којима ће се бавити и у *Цезару и Клеопатри* и *Светој Јовани*. Он се у овој драми залаже за промене тако што истиче непроменљивост људске природе, а у ту сврху најбоље су му послужили историјски ликови који су већ задобили извесну митску димензију и легендарну величину, због чега Бентли ове три Шоове историјске драме назива и *драмама о моћи* (1947: 160).

Наполеон Бонапарта (1769-1821) се захваљујући својој амбицији и љубави према власти прогласио царем Француске са тридесет и пет година (1804), када почиње његова дугогодишња доминација светском политичком и војном сценом током које је владао над више од седамдесет милиона људи (Грубин 2008). Иако рођен на Корзици за време италијанских ратова са Француском, Наполеон је управо у тој земљи остварио своје амбиције, али никада није опростио оцу то што је издао Корзику и потчинио се француској власти прешавши са својом породицом у Версај. Након што се са двадесет и три године вратио на Корзику, да би касније био заувек протеран из ње, Наполеону је наводно рекао реченицу коју је научио од свог оца: „Боље је да једеш него да будеш поједен“. Његова каснија освајања и специфична војна тактика потврђују ово гесло. Искористивши историјске околности Француске револуције и грађанског рата који је уследио за њом, Наполеон се за само три недеље уздигао до чина бригадног генерала након успешно спроведеног плана у опсади Тулона (1793). Две године касније заљубио се у утицајну удовицу и мајку двоју деце, Жозефину Боарне, која је била позната по многобројним аферама са мушкарцима из виших слојева друштва. Њихово склапање брака, 9. марта 1796. године, за Наполеона је значило остварење сна, док за Жозефину овај брак није био ништа више до заштите коју ће јој пружити генерал у успону. Штавише, она је и након удаје за Наполеона имала утицајне љубавнике, од којих је најзначајнији био Пол Барас (1755-1829), политичар и активни учесник револуције, на чији се наговор Жозефина удала за Наполеона. Само два дана након брачне церемоније, опет на предлог Бараса, Наполеон са

својом војском одлази у поход на Италију, где 10. маја добија битку код Лодија и приморава аустројску војску да се повуче из Ломбардије.

Радња Шоове драме одвија се 12. маја 1796. године, другог дана након битке код Лодија, у једној таверни у Тавацану, малом месту на северу Италије на путу од Лодија ка Милану. Наполеону је тек двадесет и седам година, али већ показује изванредну способност за рад и за „јасно реалистичко познавање људске природе у пословима од јавног значаја“ (Шо 1982: 163). Шоов драмски Наполеон не робује идеалима попут религије, патриотизма и лојалности, а неоптерећеност илузијама чини га домишљатим и креативним. У уводној романескној дидаскалији, Шо на неколико страница описује будућег цара Француске уз мноштво анахронизама. Коментаришући тренутну ситуацију у Енглеској, Шо пише да је данас „немогуће живети у Енглеској а да понекад не помислите колико је та земља изгубила зато што је није освојио Наполеон, као ни Цезар“ (164). Предвиђајући да ће се критичари обрушити на драму због њене неутемељености на историјским чињеницама, Шо тврди да је свет због љубави према чудима и херојима полако измишљао легенду о *‘L’Empereur’*-у, због чега ће романтично настројеним критичарима сто година касније<sup>52</sup> бити тешко и чак неприхватљиво да поверују у Шоову незабележену малу епизоду у месту Тавацано (165). Шоов Наполеон не очекује ништа од света, већ све што пожели узима силом, што је симболично приказано у првој сцени драме у којој Наполеон вредно ради и смишља планове док „истовремено напада оброке на столу са свих страна (што је пракса која ће означити почетак његовог пада)<sup>53</sup> (166). Иако је био одлучан да

---

<sup>52</sup> Комад је објављен 1896. године, тачно сто година након године одвијања радње Шоовог комада.

<sup>53</sup> Историјски Наполеон је за време италијанске кампање користио управо тактику сталних напада са свих страна, што је „неприхватљиво према правилима ратовања“ (Грубин 2008). Међутим, његове касније војне стратегије спадају у најпознатије у историји ратовања. Бевин Елигзандер наводи Наполеонове војне стратегије као најбољи пример за четири од тринаест правила ратовања (1. Задржавати један део непријатељске војске, а напасти други део; 2. Заузети централну позицију између две јаче војске, поразити прво једну, а потом другу; 3. Ударити на слабу тачку која већ постоји у непријатељској војсци или је створити ако не постоји; 4. Напасти непријатеља с леђа и тако му блокирати средство комуникације или могућност повлачења. (в. Елигзандер 2003)). Он описује Наполеона као некога чији се „дар за ратовање обрушио на свет попут метеора. Данас се чини да су његове војне акције биле очигледна решења у датим околностима, али их у то време други људи нису видели. Иако су све велике идеје једноставне, дар који је поседовао Наполеон, као и други велики освајачи, био је да види оно очигледно онда када други то не виде“ (Елигзандер 2003: 329)

драматизује Наполеонову генијалност, Шо ипак није веровао да постоји човек који је апсолутни геније: „И ја сам геније, па би ваљда требало то да знам. Оно што у ствари постоји јесте завера да верујемо у привид да такве особе постоје“ (1965: 341). Ради се о одабраним појединцима који су погодни да поприме митске карактеристике. „Срж проблема је бити изабран“, закључује Шо у есеју „Како постати геније“ (Исто). Због тога он приказује на који начин Наполеон примењује ратна правила са бојног поља у једној мирнодопској ситуацији у чијем је центру женски лик, једноставно назван *Непозната дама*.

Радња *Човека судбине* заснована је на писму које је Жозефина наводно написала свом љубавнику Полу Барасу. Садржај писма се не саопштава до краја драме јер је небитан у односу на функцију коју врши: онај ко у одређеном тренутку драмске радње поседује то писмо, има моћ. Слично Лакановом читању приче „Украдено писмо“ Едгара Алана Поа, у којем Лакан показује да „означитељ нема неку позитивну смисаону везу са означеним, већ обезбеђује једну функцију у језику“ (Бечановић-Николић 2007: 411), тако и овде писмо представља означитеља чије поседовање може да промени ток историје. Заплет драме се заснива на крађи Наполеонове поште, замени идентитета и борби речима између два главна лика, што су све стандардне технике у грађењу комичног заплета.

Непозната дама је унајмљена да, прерушена у мушкарца, украде писмо из пакета војне поште од једног Наполеоновог поручника, да би потом одсела у таверни у којој одседа и Наполеон. Њихов сусрет и препирка око писма спорног садржаја чине већи део драме. Млади и превише самоуверени покрадени поручник стиже у таверну, објављује да га је на превару опљачкао наочити младић и бива ухапшен. Када зачује глас особе која га је опљачкала, у просторију улази жена, која убеђује поручника да има брата близанца у аустријској војсци и сваљује кривицу на њега. Иако се лаковерни поручник брзо примири и поверује у причу младе жене, Наполеон се не да преварити и са Непознатом дамом отпочиње игру надмудривања из које може изаћи само један победник. Мада је у једном тренутку приморана да преда пакет са писмима Наполеону, Непозната дама га моли да јој дозволи да задржи једно писмо, које је написала једна жена једном мушкарцу који није њен муж, па то писмо значи срамоту, јер би његово читање

морало да доведе до двобоја између мужа и љубавника, Наполеона и Бараса, што би било погубно по судбину читаве Француске (Шо 1982: 187).

Оно што је вредно у *Човеку судбине* је шоовски дијалог пре него заплет, као и приказ Наполеонове деструктивне, али истовремено и креативне, стране натчовека. Наполеон показује особине будућег успешног владара тако што занемарује приватну страну своје личности и усредсређује се на јавну слику о себи, па у поменутој сцени одговара Непознатој дами: „Да ли стварно мислиш, ти гуско, да би један човек због притиска јавности допустио себи да направи сцену, уђе у двобој, растури свој дом, уништи своју каријеру скандалом, када може све то да спречи тако што се побрине да не сазна истину?“ (188). Сцена покреће како питање приватног и јавног идентитета, тако и питање шоовске театралности о којој је говорио Берст. Према Берсту, радња Шоове драме открива „постање историјског ‘човека судбине’ чија је театралност била извор митских моћи на светској позорници“ (1987: 87), док је Шо био шекспировски свестан да сваки човек игра своју улогу на позорници живота, па је наглашена и нераскидива веза између живота и драме: „У Шоовим очима и Менсфилд, и Ирвинг, и Наполеон и Ц. Б. Ш.<sup>54</sup> су глумци, али док Менсфилд и Ирвинг воде живот на позорници, он и Наполеон играју своје улоге на позорници живота“ (95). Живот историјског Наполеона потврђује ову изјаву: Наполеон је у својим чланцима, нарученим сликама са призорима из рата који су често били далеко од истине, и у својим слоганима<sup>55</sup> пропагирао себе као владара света и играо улоге које је, како је веровао, од њега захтевала историја (Грубин 2008).

Наполеонова жеља да влада светом има везе са његовим амбивалентним осећањима према сопственом идентитету, што је у драми приказано кроз језичку игру изговарања Наполеоновог презимена:

НЕПОЗНАТА ДАМА: Али, ја Вас знам. Ви сте чувени генерал Буонапарте [*она изговара његово презиме са наглашеним италијанским акцентом*].

НАПОЛЕОН: [*љутито, са француским акцентом*]: Бонапарт, госпођо, Бонапарт. (Шо 1982: 178)

---

<sup>54</sup> Надимак по којем је Џорџ Бернард Шо био познат у Енглеској био је ‘G. B. S.’.

<sup>55</sup> „Револуција је завршена. Ја сам револуција“ (Грубин 2008).

Нешто касније се Наполеонова растрзаност између одређивања себе као Италијана или као Француза показује у дискусији о постојању *правих јунака*, кроз коју Шо пласира своју тезу да јунаци не постоје:

НАПОЛЕОН: Бах! Не постоји тако нешто као што је прави јунак...

ДАМА: Ви сте желели да добијете битку код Лодија за себе, а не за неког другог, зар не?

НАПОЛЕОН: Наравно. [*Одједном се сабере*] Станите: не. [*Он заузима побожан став и каже, као неко ко држи религијску службу*] Ја сам само слуга француске републике, који понизно иде стопама античких јунака. Ја добијам битке за човечанство: за моју земљу, не за себе.

ДАМА [*разочарано*]: Ох, онда сте Ви ипак само женскасти јунак ... И одакле Вам право да мене презирете ако своје битке добијате само за друге? За своју земљу! У име патриотизма! То ја зовем женскастим: то је тако француски!

НАПОЛЕОН [*бесно*]: Ја нисам Француз.

ДАМА [*са невиним изразом на лицу*]: Учинило ми се да сте рекли да сте добили битку код Лодија за своју земљу, генерале Бу – да изговорим са италијанским или француским акцентом?

НАПОЛЕОН: Ја сам рођен као поданик Француске, али не у Француској. (182-183)

Рођен у Ирској, а грађанин Лондона од своје двадесете године, Бернард Шо је, као и Наполеон, патио од кризе идентитета, па је за себе измислио још један идентитет – уметнички:

Недавно се након продукције једне од мојих драма [*Човек и оружје*] у Њујорку појавио велики број критичких и биографских студија у њујоршким новинама о изврсној особи под именом Бернард Шо. Требало би да сам ја та особа; али нисам. Та особа не постоји; те особе никада није било; таква особа никада неће и не може постојати. Верујте ми на реч, јер ја сам га измислио, дао му живот, рекламирао га, издавао се за њега, и сада седим у свом прљавом стану на другом спрату, усред трошног лондонског трга, доручкујем кашу од два пенија и на својој писаћој машини поправљам његову шминку овим детаљем. (Шо 1965: 344-345)

Шо се поиграва идентитетом како би нагласио илузорну природу позоришта, живота и чињеница. У том поигравању уочава се метатеатрална опсесија и драмског писца и његових ликова историјом и начином на који ће бити представљени у историјским књигама. Шоов Наполеон „нуди драмски доказ за



тврдњу да је читав свет позорница“ (Берст 1987: 116) јер у сваком тренутку брине о слици коју шаље у свет, док Бернард Шо своју метатеатралну заокупљеност историјом развија нарочито у драми о Јулију Цезару због свести о томе да ће свет његову драму поредити са Шекспировим комадом о истом владару.

Шо је пре писања *Човека судбине* критички коментарисао драму *Мадам Сан Жен (Madame Sans-Genie)* Викторијена Сардуа, „у којем се појављује један потпуно другачији Наполеон“, те је извесно да је мерио свог Наполеона према Сардуовом, за чијег је Наполеона рекао да „не осећа ништа, не види ништа, и не ради ништа што не би могао на исти начин да осећа, види и ради његов слуга ... Он је исти онај љубоморни муж који се појављује у хиљаду модерних драма, који прича све саме Бонапартијане“ (Бентли 1947: 112). Тако је Шоов Наполеон, у поређењу са Сардуовим, део пишчеве борбе против мелодраме његовог доба и почетак залагања за нову драму под утицајем Ибзена, која ће драмску сцену коначно ослободити доминације *сардудлдома и бардолатрије*.

Околности под којима је Шо написао *Човека судбине* показују да има истине у томе да је у лику Наполеона аутор осликао и део себе. Како запажа Р. Ц. Черчил, „једном писцу који је сам по себи ‘лик’ мора да је тешко да не убаци себе у своје дело, па су Шоове драме ... препуне шоовских фигура“ (1963: 229). Драмска ситуација која се тиче писма доводи у везу лик Непознате даме са глумицом Елен Тери. Шо је био познат по плодним кореспонденцијама са многим глумицама у којима је неговао платонску љубав према њима и налазио инспирацију за своје женске ликове. Крајем 1895. године, када је почео да пише *Човека судбине*, његова нова муза постала је Елен Тери, глумица која је заједно са чувеним глумцем Хенријем Ирвингом глумила у позоришту *Лицеум*. Мајкл Холројд овако описује љубав између Шоа и Тери:

Волео ју је јер му је помогла да своја романтична осећања премести из повређеног света на позорницу, из тела на папир. Дала му је љубав без физичког живота и самим тим, без страха од смрти. Они су *глумили* љубав ... Штитили су једно друго и били безбедни – али: „Само су другоразредни људи безбедни“. (1998: 198)

Према мишљењу многих критичара, кореспонденција између Елен Тери и Бернарда Шоа је сасвим извесно инспирисала настанак фиктивне епизоде са

писмом на којој је заснован Шоова историјска драма. У једном писму упућеном Елен Тери, Шо поручује људима који обезвређују њихову љубав само зато што је она *љубав на папиру* да упамте да је „једино на папиру човечанство постигло славу, лепоту, истину, знање, врлину и вечну љубав“ (Исто). За разлику од Холројда и других критичара, Берст дискредитује ову идентификацију, приписујући је погрешном двоструком преводу Шоовог чланка о Елен Тери из 1905. године, који је прво преведен на немачки, а затим наредне године са немачког изнова преведен на енглески језик, при чему се значење текста изменило. Шоов тадашњи биограф, Арчибалд Хендерсон, цитирао је из другог превода део чланка у коме се каже да је „главна јунакиња *Човека судбине* само опис Елен Тери“, док у оригиналном чланку стоји да је Шо након што је завршио комад *додао* „опис јунакиње, који је у ствари опис Елен Тери“ (Берст 1987: 91-92).

Због дугих периода ратовања током којих су били раздвојени, Наполеон и Жозефина су такође одржавали своју љубав путем писама, која су нам данас доступна, па је преко њих могуће испитати услове под којима је Шо конструисао своју неисторијску епизоду. Писмо које је Наполеон написао Жозефини 13. маја 1796. године, један дан након одвијања драмске радње у *Човеку судбине*, вероватно је инспирисало шоовску фиктивну епизоду у драми:

Дакле, истина је да си трудна. Мурат ми је писао; али каже да се због тога не осећаш добро и мисли да није мудро да кренеш на тако дугачак пут у таквим околностима. Значи да ће ми и даље бити ускраћена срећа да те држим у свом загрљају! Морам још неколико месеци да проведем далеко од толике љубави! Да ли је могуће да нећу имати то задовољство да те видим са стомачићем? ... Пишеш да си се променила. Твоје писмо је кратко и тужно и написано дрхтавом руком. Шта није у реду, моја најдража? Шта ли те то мучи? ... Ох! Немој да остајеш на селу; иди у град; покушај да се забавиш, и упамти да нема веће несреће за мене него да знам да ти ниси добро и да патиш. Мислио сам да сам љубоморан, али кунем ти се да нисам. Мислим да бих ти радије сам нашао љубавника него да знам да си несрећна, зато буди весела и чила, и упамти да моја срећа почива на твојој срећи ... Курир ми је донео твоје писмо од осамнаестог. Како ме је растужило! Зар не можеш да будеш срећна, драга Жозефина? Да ли ти нешто треба? Све што има везе са мојом најдражом мом је срцу драго, а оно само жели да зна. (Мур 1999)

Када се неисторијска епизода из драме доведе у везу са наведеним историјским писмом, области историје и фикције почињу да се стапају и

употпуњују једна другу, иако ова интертекстуална веза може лако да промакне позоришној публици. Мада је Шо изјављивао да историју познаје интуитивно, он је проучавао историјски материјал који је користио за своје драме и осећао одговорност према писању о историји и више него што је желео да призна. Његова измишљена драмска ситуација има везе са историјом јер је у питању нешто што је могло да се догоди ако се узме у обзир наведено писмо, написано само један дан након што је Шоов драмски Наполеон сазнао о наводном Жозефинуом писму њеном љубавнику Барасу. Наполеон у писму пориче да је љубоморан и тврди да би радије сам нашао Жозефину љубавника него да зна да је несрећна. У драми, Наполеонова стална забринутост о томе шта други људи мисле о њему, као и његова амбиција и жеља за моћ, спречавају изливе љубоморе, иако Шо води рачуна о томе да нагласи да је Наполеон, као реалиста, свестан природе своје жене. Непозната дама прави низ алузија на садржај спорног писма и идентитет особе која га је написала, али сатерана у ћошак Наполеоновом беспошtedном тврдоглавошћу, она је приморана да наговести да је у питању *Цезарова жена*, која је, као жена владара, увек изван сваке сумње. Но, ова жена није као друге жене:

Она влада мушкарцима тако што их вара; а њима се то допада и они јој допуштају да њима влада ... [*Та жена је*] једно уображено, луцкасто, разуздано створење које има веома способног и амбициозног мужа који је познаје скроз-наскроз: он зна да она скрива своје године, своје приходе, свој друштвени положај ... зна да она није способна да буде верна нити једном принципу, а ни човеку; па опет, он не може да је не воли – не може да не следи свој мушки инстинкт који му каже да треба да је искористи како би напредовао преко Бараса. (Шо 1982: 189-190)

Љубавни троугао служи Шоу да покаже држање Наполеона у ситуацији која га приморава да бира између приватне и јавне слике о себи. Спорно писмо га може повредити зато што воли Жозефину, али наведени одломак показује да он истовремено зна да и једно и друго имају користи од овог брака. Наполеон зато постаје пословни, бескрупулозни макијавелиста који мора да бира између јавног и приватног, између сазнавања истине и задовољства живљења у незнању.

У уводној сцени драме, Наполеон тражи од власника таверне, Ђузепеа, црвено мастило да означи на својој мапи места будућих похода:

ЋУЗЕПЕ: Авај! Ваша екселенцијо, немамо црвено мастило.

НАПОЛЕОН: Убиј нешто и донеси ми његову крв.

ЋУЗЕПЕ: Овде су само Ваш коњ, стражар, дама на спрату и моја жена.

НАПОЛЕОН: Убиј своју жену...

ЋУЗЕПЕ: Можда би мало вина могло да послужи?

НАПОЛЕОН: Вино! Не: то би било траћење вина...

ЋУЗЕПЕ: Свако се држи свога звања, екселенцијо. Ми гостионичари имамо пуно јефтиног вина: нама ништа не значи ако проспемо мало. Ви велики генерали имате пуно јефтине крви: вама ништа не значи ако је проспете.

НАПОЛЕОН: Крв не кошта ништа: вино кошта новаца. (167)

Већ на почетку драме Наполеон је представљен као неко ко „сеје смрт, а не живот“ (Ал-Доури 1980: 113), као освајач који користи моћ да би уништио свет, а не да би га поправио, па он и не може бити Шоов прототип за оно што човек треба да постане, већ пре „екстремна врста онога што човек не треба да буде“ (111). Његов макијавелизам налази израз у дужем монологу о природи страха, као једине универзалне страсти која покреће ратове (Шо 1982: 181), од које пати како најмлађи члан Наполеонове војске, тако и сам Наполеон. Његово признање да није имун на страх, као и мото који се помиње раније у драми, „Владај за све, бори се за све; буди свачији слуга док други мисле да си свачији господар“ (168), звуче празно уз увид у будућу историју правог Наполеона, који се након конгреса у Прагу, 1813. године, када су Аустрија, Пруска и Русија донеле одлуку да Немачка буде независна, није задовољио тиме да влада над тридесет и шест милиона људи већ је кренуо у нова освајања, убеђен да му је суђено да постане нешто још више (Хол 1901: 191). Стога је Наполеонов монолог о страху шоовска пародија Макијавелијевог описа владара који зна да је боље да га се људи плаше, него да га воле.

Наполеон се овог гесла придржавао под изговором да је рођен за велике ствари. Отуда и наслов драме, *Човек судбине*, који према Честертону заслужује нарочиту пажњу, будући да је читава Шоова генерација памтила Наполеона по овом надимку, мада му је он додељен када је већ био „дебео, уморан и осуђен на прогон“ (1909а: 126). Заборавља се, међутим, да током читаве његове узбудљиве и креативне каријере, Наполеон „није био човек судбине, већ човек који је пркосио

судбини“ (Исто), што потврђују и његова писма Жозефини. „Жозефина, моја прекрасна Жозефина, ти знаш да те волим! Теби, само теби дугујем једине тренутке среће које ми је овај свет подарио. Жозефина, моја судбина господари мојом вољом. Морам угушити своја најдража осећања због интереса Француске“, писао је Наполеон (Хол 1901: 155). „Могу да радим и друге ствари, а не само да ратујем; али дужност је увек на првом месту. Целог живота жртвовао сам све што имам мојој судбини: унутрашњи мир, личну корист, срећу“, написао је 1807. године (105). Али, 15. јуна 1796. године, само месец дана након битке код Лодија, Наполеон је признао Жозефини да је прави срећник, јер његова судбина никада није одолела његовој вољи (12). Управо је Наполеон из 1796. описан у Шоовом комаду, а то је Наполеон који је након успеха код Лодија веровао да је његова судбина да „зајаше ковитлац и усмери олују“ (204), док је у исто време веровао да он управља својом судбином, а не она њиме. Зато је наслов драме ироничан и разумљив једино уз познавање будуће историје света, коју ће писати „трговац јефтином крвљу“ (Берст 1987: 98) онда када загосподари Европом.

Иако је *воља* један од кључних појмова у шоовској креативној еволуцији, ова драма приказује негативне аспекте воље онда када човек подреди своје сопство незаситој амбицији. За Шоа, избор између добра и зла зависи искључиво од човека који бира, а не од других људи и средине која га окружује<sup>56</sup>. Шоов Наполеон је пример деструктивног натчовека утолико што не стаје онда када је сит, већ вођен магбетовском амбицијом наставља да осваја под маском слуге француског народа, истовремено пребацујући терет сопствене одговорности на своју судбину.

Још један магбетовски моменат налази се у последњој сцени драме, у Шоовом анахронизму који предвиђа да ће Наполеона поразити енглеска војска на челу са ирским генералом. Ова сцена, у којој Наполеон у још једном дугом монологу описује *енглеску расу*, уједно се сматра и најуспешнијим делом драме, нарочито од стране оних критичара који верују да је Шо описао себе у лику

---

<sup>56</sup> „Када гладан човек без динара у цепу стоји испред пекаре, добри анђеол који му стоји на једном рамену не може га силом одвући од излога пекаре, нити му лош анђеол са супротног рамена може гурнути векну хлеба у руке. Да ли ће остати поштен и гладан или ће украсти и бити сит зависи само од његовог избора; а његов избор великим делом ће зависити од тога какве је природе тај човек“ (Шо 1913: 405).

Наполеона, како то категорично тврди, на пример, Мекејб: „То је глас Џ. Б. Шоа“ (1914: 183). Наполеон у овој сцени постаје гласноговорник Шоове филозофије која се тиче поделе људи на филистинце, идеалисте и реалисте, и, конзистентно Шоовом опису из *Суштине ибзенизма*, дели људе на нижу, средњу и вишу класу, од којих је средња, идеалистичка, класа најопаснија јер поседује „и знање и сврху“ (Шо 1982: 204). Њихова слаба тачка лежи у томе што су као идеалисти пуни недоумица у вези са сопственом моралношћу и угледом. Али Енглези су, каже Наполеон, посебна раса јер не припадају ниједној од ове три класе људи (205). Шо користи прилику да кроз речи Наполеона упути оштру критику британској колонијалној политици, описујући у само пар реченица начин на који Енглез шири своју империју:

НАПОЛЕОН: Као велики поборник слободе и националне независности, [Енглез] осваја и присваја пола света и то назива колонизацијом. Када пожели ново тржиште за своју кривотворену робу из Манчестера, он пошаље мисионара да подучи домороце Јеванђељу мира. Домороци убију мисионара: Енглез се лати оружја да би одбранио хришћанство; бори се за њега; осваја због њега; и за то преузима тржиште као награду са небеса. (Исто)

Ова критика се заокружује генерализацијом Шоових ставова у вези са енглеском расом кроз пародијски приказ који следи:

Не постоји ништа толико лоше или толико добро, а да се Енглез није опробао у томе; али никада нећете ухватити једног Енглеца да у нечему греша. Он све ради из неког принципа. Он се бори из патриотских принципа; он пљачка из пословних принципа; он поробљава људе из империјалистичких принципа; он мучи и застрашује људе из мачо принципа; он подржава свог краља из лојалних принципа и одсеца му главу из републиканских принципа. (205-206)

Монолог даље подстиче расправу о генеалогiji, која омогућава анахронистички осврт на Наполеонов пораз од стране енглеске војске вођене војводом од Велингтона, који је био ирског порекла, у бици код Ватерлоа 1815. године, након чега је Наполеон закључио да је линија између узвишеног и апсурдног веома танка (Грубин 2008). Непозната дама француске националности имала је деду Енглеца и бабу Иркињу, што наводи Наполеона да изјави да једино енглеска војска на челу са ирским генералом може да се мери са француском

војском вођеном италијанским генералом (Шо 1982: 206), чиме себе недвосмислено идентификује као Италијана који је делом захваљујући кризи сопственог идентитета успео да постане цар земље која је поробила његов народ.

Драма чија радња почива на поседовању једног писма, завршава се његовим спаљивањем. Пролонгирана борба око поседовања писма је такође иронична и подсећа на једну од ставки Наполеоновог кодекса из 1804. године, коју неколико пута славно цитира Стенли Ковалски у драми Тенесија Вилијамса *Трамвај звани жеља*: „У држави Луизијана имамо Наполеонов кодекс према којем све што припада супрузи припада мужу, и обрнуто“ (Вилијамс 1995: 21). Супруга која је написала спорно писмо не појављује се у драми, али је њено одсуство из драме веома упадљиво. Писмо као означитељ, који је час у поседу једног, час другог лика у драми, спаљено је јер је *Цезарова жена изван сваке сумње*, али се открива и то да и Непозната дама и Наполеон знају садржај писма иако га публика не сазнаје, чиме Шо наглашава Наполеонову моћ самоконтроле коју мора да има сваки велики освајач. Наполеон свесно занемарује и заборавља истину у име виших циљева које је за њега припремила судбина.

Малобројни критичари који су се бавили овом драмом прелазили су преко чињенице да је ово прва у низу драма које су део Шоове борбе против мелодрамске атмосфере тадашњих позоришта. Почев од *Кућевласника* и *Заната госпође Ворн*, Шоови комади су захтевали једну посве нову врсту драме, која је најзад била омогућена оснивањем *Независног позоришта* 1891. године. *Нова драма* коју је Шо заступао била је део новог позоришта идеја, јер драма не може бити ништа више од игре идеја (Шо 1964: 45). Али просечан Енглец, сматрао је Шо, „тражи духовно окрепљење и неће да плаћа ни за шта друго у тој арени“ (Исто). Пошто је публика у позоришту тражила искључиво задовољство, а не паметне ствари о којима треба и мора да мисли (47), Шоа је чекала дуга и упорна дискусија са позоришним посетиоцима које је требало убедити да је једино проблемска драма – права драма (Шо 1978: 197). Шоов опис позоришта као зграде за позоришне игре (Шо 1964: 44) слика је оне исте културне индустрије коју описују Адорно и Хоркхајмер у *Дијалектици просветитељства*. Позориште као индустрија забаве обећава бег из свакодневнице, док истовремено исту „нуди као да се ради о рају“ (Хоркхајмер 1974: 154). У тој индустрији забаве, смех постаје

„инструмент обмањивања среће“, док појединац губи свој идентитет у жељи да се прилагоди и да се не разликује од других (152). У таквој ситуацији у модерном добу културна индустрија није одобравала промене јер их се плашила, па је њен циљ била универзална победа ритма механичке продукције и репродукције јер само она „обећава да се ништа неће променити, да ће све остати по старом, да се неће појавити ништа што не би одговарало“ (146). Адорно и Хоркхајмер описују и пакао забавне индустрије у чијој је машини заробљен модерни човек:

Забављати се значи бити сугласан ... Забављање увијек значи: не мислити на то, заборавити патњу чак и ако се она приказује. Његова је основа немоћ. Забављање јест заиста бијег, али не као што оно само то тврди, бијег од лоше збиље, него од задње помисли на отпор који још може остати у тој збиљи. (156)

На сличан начин, анализирајући тренутно стање у енглеским позориштима, Шо у предговору за *Три позоришна комада за пуританце* назива позориште местом које је „подношљиво људима само онда кад забораве себе саме“, док истиче да је сврха његових комада да приморају публику да се суочи са проблемима и да их реше<sup>57</sup> (Шо 1964: 50). Публици је, међутим, било тешко да прихвати проблем и суочи се са истином, а камоли да прихвати одговорност за друштвене проблеме. Колико год да се Шо трудио да оправда дидактичне циљеве својих драма, критичари су са свих страна дизали глас против такве врсте уметности, која, будући дидактична, није ни могла да се сматра уметношћу (Стајан 1981: 61). Он је упркос томе „поносно себе прогласио дидактичним драмским писцем“ чији сваки комад има сврху, јер је веровао да „сва велика драмска дела морају да подучавају, па је његово име од тог момента почело неизоставно да се везује за драме са тезом“ (62). За свог *Пигмалиона*, на пример, Шо каже да је наглашено и намерно дидактичан комад, те да његов успех оповргава тврдње разних критичара да уметност не сме бити дидактична и

---

<sup>57</sup> „Конечно, једну реч о томе зашто сам три комада у ... првој свесци назвао *Непријатним*. Разлог је доста очигледан: њихова драмска снага коришћена је да се гледалац присили да погледа у очи непријатним чињеницама ... Морам, међутим, да упозорим моје читаоце да су моји напади уперени против њих самих, не против мојих сценских ликова [*јер*] кривица за недовољну друштвену организацију не лежи на свету који стварно твори трговачке ујдурме које мањкавости чине неминовним ... већ на читавом грађанству ...“ (Шо 1964: 31-32).



потврђује пишчеву ранију тврдњу да сва велика уметност мора да подучава (2008: б). За Елси Бониту Адамс, Шоово схватање дидактичности представља драматизацију његове уметничке филозофије, док његов захтев за дидактичном уметношћу не подразумева да она мора да понуди панацеју, то јест лек за све друштвене болести, већ је то захтев да се свет представи онако како га уметник доживљава (1971: 49), што и Шо јасно истиче у предговору *Пријатним комадима*:

[Уметник] то не може да објасни: он нам то може само показати као привиђења у чаробном огледалу свог уметничког дела, тако да можете назрети његов приказ и разабрати га како најбоље знате и умете. И то је функција која уздиже драмску уметност изнад подвала и лова на уживања, и омогућава драмском писцу да буде нешто више него вешт лажац и подводач. (Шо 1964: 35)

*Човек судбине* се може читати и као проблемски комад онда када се фиктивни садржај драме анализира у односу на будућу историју са којом би читаоци морали да буду упознати. Наслов збирке *Пријатни комади* у оквиру које је објављен *Човек судбине* варљив је и сатиричан. Штавише, могло би се тврдити да је само један од четири „пријатна“ комада, *То се никад не зна*, заиста пријатан и у целости написан у традицији добро скројених комада са циљем да искључиво забави публику. Будући да се шоовска дискусија не завршава спуштањем последње завесе већ наставља да живи изван позоришта, драма *Човек судбине* превазилази ограничења драмског текста који неизбежно има почетак и крај. Шоов драмски текст документује само почетак једне освајачке каријере и приказује Наполеона у данима када су га Бајрон, Гете, Хегел и Бетовен славили као оличење свих идеала које је обећавала француска револуција. Међутим, не сме се заборавити да су последице Наполеонових освајања урезале неизбрисив ожиљак на историји човечанства, без обзира на његове генијалне војне тактике и лидерске способности. Само за време Наполеоних ратова (1803-15) број жртава се процењује на преко пет милиона људи, док је Наполеонов поход на Русију изазвао смрт преко 400 000 људи у року од само два месеца. Историографије преносе да се млади геније, у чију је част Бетовен компоновао „Бонапартину симфонију“, због превелике амбиције и жеље да влада светом претворио у нечовека, каквим га је и Ниче описао, а Бетовен симболично прогласио поцепавши насловну страну са

Наполеоновим именом симфоније коју данас познајемо као *Ероика* (Грин 2012). Овај моменат Бетовеновог напуштања идеала револуције и прихватања реалности, која је указивала на то да ће Наполеон постати тиранин, догодио се 1804. године када се Наполеон прогласио царем Француске.

У Шоовој драми, која је обележена Наполеоновим трагањем за идентитетом, и кроз чин Наполеоновог будућег самопроглашења царем, потврђује се Фукоово запажање да људска бића немају себи својствен идентитет, већ само онај који је створио друштвени систем у својим мрежама моћи. Наполеон је у том случају институција која ствара субјекте од својих поданика без њихове свести о томе. Терет одговорности се овим чином пребацује са Наполеона-човека на Наполеона-цара, односно на функцију коју он врши: цар контролише, кажњава, дисциплинује и осваја. Шоова драма започиње откривање механизма моћи који се налазе иза Наполеоновог лика и дела, али то не спроводи до краја, као што је и сам Наполеон у *Човеку судбине* приказан само у стадијуму *само-надвладавања*, што је идеал Ничеовог појма натчовека, док се питање преиначења само-надвладавања у *владање над другима* налази с ону страну Шоовог драмског текста и превазилази његове моћи.

Можда и сам то осетивши, Шо се двадесетак година касније у драми *Натраг Метузалему* (1921) вратио лику Наполеона, који се појављује у краткој епизоди у оквиру другог чина четвртог дела ове драме под насловом „Трагедија Старијег Господина“. У Шоовој утопијској, и истовремено дистопијској, визији будућности, 3000. године нове ере, Наполеон, чије је пуно име и презиме Каин Адамсон<sup>58</sup> Чарлс<sup>59</sup> Наполеон, није више генерал у успону већ велики освајач који је схватио да га је ратовање учинило популарним, моћним, познатим и историјски бесмртним, али да ће му оно на крају доћи главе (Шо 1921: 206). Шо је и у *Човеку судбине* желео да нагласи значај Наполеонових врлина, али тек у *Натраг Метузалему* успева да објасни на шта је тачно усмерена његова уметничка критика. Шо не критикује Наполеонову освајачку амбицију нити његову одговорност за убиство милиона људи, већ критикује друштвени систем који му је

---

<sup>58</sup> Каинов и Адамов син

<sup>59</sup> Највероватније алузија на Чарлса Дарвина.

омогућио да свој таленат протраћи на ратовање и убиства која су му једино могла донети славу. Шо је такође критичан према историјским збивањима због којих је Наполеон једино као убица могао постати владар, док жали за тиме што његов таленат није био употребљен у добре сврхе (203). Најзад, он критикује и човечанство уопште, за које се слава постиже само путем организованог убиства које зовемо ратом, онда када се умире са ускликом победе на уснама (Исто). На овај начин Шо, као и у *Цезару и Клеопатри*, директно критикује позоришну публику док пореди људе некад и сад и указује на то да између прошлости и садашњости нема битних разлика које би значиле да је човек као врста еволуирао у неко више биће.

## 1.2. Цезар за модерно доба: шоовска метатеатралност и бремене традиције

„Хајде да имамо нове идеје у новом стилу, или старе трикове у старом стилу; јер имати нове идеје у комбинацији са старим триковима без икаквог стила је неподношљиво.“

Бернард Шо, *Драмска мишљења и есеји*

Драма *Човек судбине* наговестила је промене вредности које је нова драма у духу Ибзена и Шоа захтевала од енглеских позоришта с краја XIX века. Шо није желео нагле промене, већ се залагао, како у својим драмама, тако и у свом политичком ангажману, за постепено продирање идеја, што је пракса коју је назвао *прожимање* (*permeation*). Сматрао је да је промена једина извесна и неопходна ствар на свету, али да основ промена мора да буде слобода избора, а не наметање туђих ставова<sup>60</sup>. Промене вредности представљају основу напретка људске врсте, али бесмислено је говорити да је у досадашњој историји еволуције људске врсте дошло до неког значајнијег напретка, или Напретка са великим Н, како га назива Шо, јер је то кратак период времена да би се приметно било какав помак у цивилизацији: „Сво дивљаштво, варваризам, мрачна доба и остало за шта имамо доказ да је постојало у прошлости, постоје и у садашњем тренутку“ (1958: 245-246). Почев од позоришта, које је, како истичу нови историчари, активно учествовало у политичком животу земље у доба ренесансе (Спремић 2010: 134), али и знатно раније<sup>61</sup>, напредак се може остварити ако драмски писци престану да замишљају историјске личности као људе који су се разликовали од данашњих људи. Пошто је веровао да је једино људска психа непроменљива, Шо је сматрао

---

<sup>60</sup> У вези са тим Шо каже да и „љубав губи своје чари када није слободна; и било да се принуда љубави врши због обичаја и закона, или због слепо заљубљености, ефекат је исти: она постаје безвредна и чак гнусна, као миловања манијака“ (1915: 37).

<sup>61</sup> Пол Вен наводи да је хришћанство од својих почетака сматрало позориште за „најнепристојније од свих представа и да га треба осуђивати више него гладијаторске борбе“ због тога што је позориште учествовало у играма власти, па би га сходно томе требало забранити (у Фуко 2005: 212).

да је време да драмски Наполеони престану да причају *Бонапартијане* и да сценски Цезари престану да говоре у бланкверсу. Поредиши две Шоове историјске драме, *Човека судбине* и *Цезара и Клеопатру*, Ерик Бентли пише да „Шоови Египћани и Аустријанци имају све нереалне и достојанствене особине једног мелодрамског јунака“ (1947: 113). Цезар и Наполеон их покоравају тиме што нису такви јунаци, па су Шоове историјске драме заправо *обрнуте мелодраме* и сатирични осврт на позориште којим владају истрошене вредности.

У *Цезару и Клеопатри* даље се разрађује Шоова метатеатралност, али овога пута са још већом свешћу о терету традиције. Иако је Шо понудио свој комад као побољшану верзију Шекспирове драме о Јулију Цезару, више је него извесно да је осећао велику одговорност док га је писао, свестан да ће га и критичари и публика поредити са Шекспировом драмом, па је за разумевање *Цезара и Клеопатре* битно најпре разумети Шоов однос према Шекспиру и традицији уопште, а потом и Шоов однос према историји његовог времена.

Шоов однос према традицији може се представити позивањем на теорије о традицији Т. С. Елиота и Нортропа Фраја, иако се он не подудара у потпуности ни са једном од њих, као што су и оне међу собом како сличне тако и различите. У теорији Т. С. Елиота, феномен традиције представља основни појам књижевности чији је смисао прослављени критичар покушавао да пронађе још у свом раном есеју „Традиција и индивидуални таленат“ из 1919. године<sup>62</sup>. Елиот је скретањем пажње на излизаност термина *традиција* његовом претераном употребом утицао на његово поновно онеобичавање тако што је сликовито описао традицију као идеални поредак већ постојећих литерарних споменика који се модификује увођењем новог уметничког дела (Елиот 1963: 35). На овај начин, традиција постаје организам који је подложен промени и развоју захваљујући чему „не старе ни Шекспир ни Хомер, нити цртежи на стењу које су нацртали цртачи из Магдаленине епохе“ (36). Традиција у Елиотовој теорији постаје *једновремена* услед спреге између садашњости, прошлости и будућности која чини да читаво

---

<sup>62</sup> У предговору *Изабраним текстовима* Т. С. Елиота, Јован Христић, уз извесну бојазан да може бити оптужен за претеривање, проглашава Елиотов есеј „есејем века“. Овај ласкави назив оправдава тиме што се „најважније ствари у књижевној критици не могу рећи а да се од њега на неки начин не пође“ (Елиот 1963: 12).

време постане *вечно присутно*, па се стиче утисак, како наводи Јован Христић, да Елиот време ставља у заграду када говори о историји (12). Али будући да се о традицији може расправљати само у односу на историју, расправа о осећању историје чини централни део Елиотовог есеја. Осећање историје подразумева запажање не само онога што је *прошло у прошлости*, већ и онога што је *садашње у прошлости*, па је елиотовски историјски смисао – „смисао за ванвременско и временско узето заједно“ (34-35). Само они књижевници који развију такав смисао за историју могу се прикључити традицији.

Елиот одбацује вредносни критеријум према којем се дело прикључује традицији само уколико не подсећа на нешто што је већ написано и уколико искључиво уноси новину у традиционални литерарни канон. Напротив, „ако приђемо једном песнику без оваквих предрасуда, често ћемо открити да не само најбољи већ и најиндивидуалнији делови његовог дела могу бити они у којима су мртви песници, његови преци, најснажније потврдили своју бесмртност“ (34). Новим делима се почиње судити и према мерилима прошлости и у односу на новину коју доносе са собом, па традиционални књижевни канон постаје место сталног преиспитивања вредности, што му омогућава непрестани развој<sup>63</sup>. Уласком новог дела у канон врши се и преиспитивање старих дела, али не у смислу да се иста побољшају<sup>64</sup>, већ да се у односу на њих понуди нешто што је другачије и што би обогатило литерарни корпус. Елиотово схватање традиције из првог дела есеја доделило је традицији једну креативну улогу не дозволивши јој да обесхрабрује креативност нових генерација тврдњом да је све што је вредно већ написано<sup>65</sup>. У књизи *После чудних богова: буквар модерне јереси (After Strange Gods, A Primer of Modern Heresy)*, Елиот истиче да је опасно мислити да је

---

<sup>63</sup> „Постојећи поредак је потпун све док се не појави то ново дело; а да би се одржао ред и после новине која се наметнула, читав постојећи поредак мора да се макар и најмање измени; и тако се односи, сразмере, вредности сваког уметничког дела поново саображавају целини; а то представља уклапање старог и новог ... [*јер*] садашњост исто толико мења прошлост колико прошлост управља садашњошћу.“ (Елиот 1963: 35)

<sup>64</sup> „[*Песнику*] мора бити потпуно јасна очигледна чињеница да се уметност никада не може поправити, али ни да предмет уметности не може никада бити исти.“ (Елиот 1963: 36)

<sup>65</sup> На ову опасност гушења од антиквитета упозорио је и Ниче када је истакао да историја мора да служи животу, а не искључиво одржавању и неговању онога што је мртво.

традиција непокретна и замишљати је као нешто што се опире промени, јер је циљ традиције да стимулише живот<sup>66</sup> (1934: 18-19).

Са друге стране, Харолд Блум је у књизи *Страх од утицаја: теорија поезије* (1973) иступио са својим схватањем улоге традиције и утицаја *текстова-претходника* (*precursor texts*). Иако се на први поглед Блумова теорија радикално разликује од Елиотове, обе теорије полазе од исте идеје. Блум, као и Елиот, говори о традицији уз наглашену свест о њеном континуитету, али за разлику од Елиота, он тврди да је овај континуитет колико користан, толико и погубан по поезију уопште, те да ће на концу довести до смрти поезије. Овим ревизионистичким читањем Елиотовог есеја, чији је утицај Блум порицао, он је преиначио креативни потенцијал Елиотовог схватања традиције у песимистичну визију смрти поезије услед превеликог утицаја прошлости<sup>67</sup>. У Блумовој теорији поезија истовремено еволуира временом и умире због времена, за разлику од Елиота који дефинише традицију као *надисторијски* поредак дела која постоје *истовремено*, при чему промена коју уносе нови песници спречава поезију да се угаси, иако она сама због тога не постаје бољом.

Блум стаје на страну негативних аспеката Ничеове антикварне историје тврдњом да је утицај прошлих песника превелики терет за нове генерације, са којим се оне не могу изборити, иако морају упорно покушавати да се изборе. Стога он прави дистинкцију између *слабог* и *снажног* песника. Обе врсте песника су под великим утицајем песника-претходника, али снажни песници одбијају имитације и *погрешним читањем* традиционалних текстова, чиновима

---

<sup>66</sup> Код Елиота се, међутим, уочава један парадокс најпре у његовом инсистирању на томе да се традиција мења и да она нема везе са личним наклоностима писца према једном или другом писцу или периоду. Христић примећује да је Елиотова поезија и критика заснована на знатно ужем појму традиције, као и то да је Елиот у својим критичким списима „ћутке прешао преко веома важних раздобља у историји поезије“, позивајући се на одабрани корпус песника и драматичара, који је несумњиви одраз Елиотових личних склоности (Елиот 1963: 13). С тим у вези је контрадикторна и Елиотова тврдња да традицију чини *читава литература*, како пише у „Традицији и индивидуалном таленту“: [О]сећање историје присиљава човека да не пише прожет до сржи само својом генерацијом, већ са осећањем да читава европска литература, почев од Хомера, и у оквиру ње читава литература његове сопствене земље, истовремено егзистирају и истовремено сачињавају један поредак. (35)

<sup>67</sup> „Зебње било којег од читалаца неће убрзати смрт поезије, али оправдано је претпоставити да ће поезија у нашој традицији, када умре, бити самоубијена, убијена својом сопственом прошлом снагом“ (Блум 1997: 10).

стваралачке утаје, уносе у традицију нешто потпуно ново, док слаби песници немају довољно снаге да постигну оригиналност у односу на песнике-претходнике<sup>68</sup>. Тако је Бернард Шо покушавао да у односу на Шекспира буде снажан песник и да својим драмама надмаши Шекспирову уметност, али само у смислу да баци ново светло на актуелне политичке проблеме тако што ће из савремене позиције обрадити исту историјску тему као Шекспир, али са акцентом на сопствено доба. Према Блуму, међутим, песник може да постане снажан, али он никада неће бити бољи од својих претходника<sup>69</sup>. Блум је свестан снаге која се бори против смрти поезије, али је исто тако свестан напора који трпе „закаснили песници“ (1997: 12). *Прошлост је оно што знамо, али нисмо свесни да знамо*, сматра Блум. Када писац пише закаснеле текстове, он исписује прошлост, али без свести о томе, тако да *мисли да пише нешто ново*<sup>70</sup> (Фрај 2012). Према томе, оно што је иновативно и оно што је конзервативно симултано се сагледава како у Елиотовој, тако и у Блумовој теорији<sup>71</sup>.

Бернард Шо се показује као специфични случај писца чији се уметнички опус налази у оном хоризонту тумачења традиције који је заједнички Елиоту и Блуму. Са једне стране, у раном периоду свог стваралаштва Шо као типични

---

<sup>68</sup> У складу са Блумовим романтичарским залеђем, теорија о снажном и слабом песнику на првом месту истиче индивидуалност песника, за разлику од Елиота у чијем се схватању традиције индивидуалност потпуно губи<sup>68</sup>. Говорећи о снажним песницима као онима који постижу суву оригиналност у односу на песнике-претходнике, Блум је негирао Елиотов став да добри песници позајмљују, док велики песници краду (Елиот 1921). Такође, својим инсистирањем на томе да Елиотов есеј о традицији није утицао на њега, Блум потврђује супротно – да је погрешним читањем Елиота желео да направи простора за своју теорију у традицији<sup>68</sup>. Према Полу Фрају, Харолд Блум је погрешно читао Елиота јер је потоњи већ рекао све што би Блум имао да каже (Фрај 2012).

<sup>69</sup> „Песници не морају бити мање оригинални због песничког утицаја; често се дешава да су због њега чак оригиналнији, мада не стога неизоставно бољи“ (Блум 1997: 7).

<sup>70</sup> Илустративни пример је Борхесова прича о Пјеру Менару, фиктивном француском писцу из XX века, који на шпанском језику изнова пише Сервантесовог *Дон Кихота*. Менаров *Дон Кихот* је дословна верзија Сервантесовог текста, али Менар *мисли да пише нешто ново* (Борхес 1963).

<sup>71</sup> Блум се у оним деловима своје теорије у којима истиче да се старији текстови реконституишу услед нових текстова заправо враћа на Елиотов есеј. Пол Фрај је у праву када каже да је Елиот већ рекао све што би Блум имао да каже: Блум је само поновио да старо и ново коегзистирају и међусобно комуницирају како би опстали и одржали идеални поредак традиције. Компаративна анализа текстова Т. С. Елиота и Харолда Блума показује да је Елиот као теоретичар традиције Блумов снажни претходник, што сугерише да је „један вид онога што је непроменљиво у књижевној историји управо теорија утицаја“ (Фрај 2008: 438).



модерниста следи Елиотову замисао о традицији као континуираном развоју коме доприносе нова дела употпуњена и расветљена прошлим делима. Са друге стране, разлика се појављује тамо где Елиот промовише своју безличну теорију поезије, будући да у Шоовој дидактичној драмској уметности увек постоји макар један драмски лик који је типично *шоовски*. Ту где се појављује разлика између Елиота и Шоа, почиње сличност између потоњег и Блума. Нови, снажни, писци намерно погрешно читају прошла дела и поричу њихов утицај како би створили нешто потпуно ново и направили места за себе у традицији. Шо је погрешно читао Ибзена, мада није порицао његов утицај. Са друге стране, Шо је порицао утицај Ничеа, а истовремено се целог живота борио против *бардолатрије*, односно обожавања Шекспира као писца којег нико више не може да превазиђе.

Блум у својој теорији пореди однос између старих и нових песника са напетим односом који постоји између оца и сина, који је Фројд описао као Едипов комплекс, јер „песник нарочито болно преживљава ту кривицом прожету мржњу према оцу коју је Фројд открио у корену породичних односа“ (Норис 1990: 151). Блумовски схваћен Едипов комплекс може се уочити у Шоовом ставу према Шекспиру и у његовој сталној борби да превазиђе његов утицај. Супротно изјавама многих критичара, Шо није тврдио да пише боље од Шекспира, али је веровао да постоје бољи писци од њега, попут Ибзена или Џона Бањана. Јануара, 1897. године, Шо је писао глумици Елен Тери: „Позориште је мој ован за пробијање бедема исто као и говорничка платформа или штампа: због тога хоћу да га избацим у први план. Моји необични поступци део су веће замисли него него што ти претпостављаш: Шекспир је за мене, на пример, једна од кула Бастиље, и зато мора да падне“ (Карпентер 2013).

Својом критиком неприкосновеног обожавања Шекспира Шо је желео да каже да Шекспир не представља крај свега што се у уметности имало рећи, већ својеврсни почетак коришћења уметности за живот. Иако на многим местима критикује Шекспирову уметност, Шо улаже највећи приговор на чињеницу да је идолатрија Шекспира данас прерасла у бардолатрију, и то, иронично, у „доба грубог непознавања Шекспира“, када су у ствари они који су неспособни за разумевање његовог дела створили „познате индискримене хвалоспеве“ (1964: 67). Истовремено, значајна је чињеница, каже Шо, „да су унаказитељи Шекспира,

којима никад није било јасно да је Шекспир знао свој посао боље него они, увек били његови најфанатичнији обожаваоци“ (Исто). Он је признавао Шекспирову генијалност, али се није мирио са тим да литерарни синови не могу да превазиђу своје литерарне очеве. Шекспир се славио као глобални феномен, као праисконски отац, као мегафора човечанства, и као једини снажни син који је успео да надмаши све писце-претходнике. Шо је сматрао да оволика доза бардолатрије штети развоју традиције и да је време да писци сазреју како би разрешили едиповски комплекс и унели промене у театар. Утицај писаца-претходника сам по себи није лош, али страх од утицаја стоји на путу смени старих, дотрајалих позоришних вредности новим вредностима и доводи до тога да нови писци одустају од тражења новине и уместо тога се препуштају слепој идолатрији Шекспира.

Шоова јавна осуда Шекспира такође је погрешно тумачена: она није била усмерена на *човека из Стратфорда*, већ на нове генерације писаца који својом бардолатријом спречавају даљи развој традиције. Коментар Г. К. Честертон потврђује Блумову тезу да је утицај очева / писаца-претходника, на синове / нове писце превелики:

Када су га оптужили да је безобразан у своме опхођењу према елизабетанцима, Бернард Шо је рекао: „Шекспир је човек много виши од мене, али ја стојим на његовим раменима“ ... Али Шо је пао са Шекспирових рамена уз тресак. Из ове хронолошке теорије према којој Шо стоји на Шекспировим раменима логично следи да је Шекспир стајао на Платоновим раменима. Али Бернард Шо је нашао да је Платон, са његове тачке гледишта, много напреднији од Шекспира, па је у очају закључио да су сва тројица једнака. (Честертон: 1909а: 202-203)

Филозофско и уметничко виђење света три тако различита мислиоца као што су Платон, Шекспир и Шо не зависе од протицања времена, па су ставови оног аутора који је најраније живео напреднији од ставова писаца савременог доба. Ово не само да доказује Шоову тезу да је људска психа суштински непроменљива и да у историји човечанства дугој две хиљаде година још увек није дошло ни до каквог значајнијег напретка, већ и Блумову тврдњу да ће отац „прогутати“ сина,

ако син не смогне снаге да „прогута“ оца<sup>72</sup>. Кроз проблемске комаде, нова драма у новом позоришту омогућила би како разраду старих, тако и несметани проток нових идеја.

Слика Бернарда Шоа који стоји на Шекспировим раменима слична је опису старе представе мудрости која се „на немачким гравирама тако често приказује као птица дугачке шије за чије мисли, док се полако уздижу од срца ка глави, има времена да буду одмерене и просуђене“ (Фуко 1980: 30). Три века која раздвајају Шекспиров и Шоов комад о Јулију Цезару подразумевају и радикалну трансформацију трагова прошлости који се појављују у обе драме. Према метафори историчара Карла Гинзбурга, ако ловац приповеда своје приче на основу трагова које је оставио његов плен, онда је историјско време метаморфни процес који преобликује како ловце тако и трагове прошлости и уклапа их у захтеве новог доба (1989: 102-103). Када се примени на књижевност, метафора о ловцу и плену постаје метафора о односу између писца и текста. У оба случаја, задовољство које ловац / аутор осећа не долази од плена / текста, већ од лова, односно организовања прошлих догађаја у причу, а потом и њиховог тумачења. Једна од основних одлика историје и писаних текстова је њихова непроменљивост, док су тумачења историје и тумачења писаних текстова увек подложна промени будући да историчност неке особе, предмета, идеје, текста, не лежи у самим стварима, већ у начину на који их тумачимо. Одатле проистиче потреба за другачијим приступом раније написаним историјским драмама и прошлости уопште, о чему Гинзбург говори у једном интервјуу:

Многи људи (укључујући и неке историчаре) обично траже у прошлости одговоре на питања које поставља садашњост. Али често је корисније покушати да разумемо питања које је поставила прошлост. Имамо посла са мртвим појединцима који нису писали за нас, нису мислили за нас, нису живели за нас; очито нису нимало марили за нас. Ми морамо да научимо њихов језик и да слушамо њихове гласове. Али очигледно је да ми имамо и своју

---

<sup>72</sup> Блум тврди да се литерарни очеви упорно враћају у поезију литерарних синова, али ако је у питању снажни песник, отац ће бити поражен, па ће се чинити да су заменили места у временском следу традиције, односно, син ће постати песник-претходник у односу на очеве. На овај начин, Блум сугерише да „писац може да прождере свог оца, а да ми можемо бити сведоци овог канибалистичког чина који се одиграва на страницама књиге“ (Вуд 1975).

агенду; имамо сопствена питања које нам намеће свет у којем живимо. (Субрамањан 2004)

Гинзбургов коментар је безмало идентичан Шоовој изјави да је „човек који пише о себи и свом времену једини човек који пише за све људе и сва времена“ (Шо 19086: 5-6). Истичући неопходност новинарског писања чија је основна одлика актуелност тема, Шо је на себе преузео одговоран задатак трансформисања Шекспирове уметничке визије Цезара у модерну шоовску верзију исте приче:

[Н]удим јавности свога Цезара као побољшање над Шекспировим ... Ја сам само поновио у дијалекту мог времена и у светлости његове филозофије оно што су они казали у дијалекту и светлости својих (Шо 1964: 66) ... Филозофија, поглед на живот, јесте оно што се мења (68) ... И позоришни посетилац може с разлогом да тражи да му историјски догађаји или личности буду приказани у светлости његовог времена, чак иако су их Хомер и Шекспир већ приказали у светлости својих времена. (70)

Шекспир је учинио исто када је преиначио Хомеров опис Ахила и Ајакса из *Илијаде* у суд сопствене епохе о тим јунацима у *Троилу и Кресиди*, па Шо тражи да му се допусти да прикаже Цезара „у истој модерној светлости, узимајући исту слободу према Шекспиру коју је он узео према Хомеру“ (71).

На овај начин Шо не само да објашњава свој однос према традицији и сврху свог текста у односу на Шекспиров текст, већ истовремено улази у дијалог са историјом свог времена и политичком праксом Велике Британије, земље у којој је живео, коју ће у драми отворено критиковати у лику Британа, Цезаровог секретара, али још оштрије у поређењу Цезаровог начина ратовања и освајања у односу на британску империјалистичку владавину. Шо са критиком почиње већ у прологу, где даје опис старог и новог Рима који се поклапа са описом старе и нове Енглеске. Стари Рим је, као и стара Енглеска, био „сиромашан и мален, и похлепан и свиреп, и рђав у многим погледима“, али је ревносно радио на развијању свог духа, због чега су му богови помагали све до тренутка док стари Рим није постао похлепан:

А затим је стари Рим, као просјак на коњу, злоупотребио доброту богова и рекао: „Гле, нема ни богатства ни величине у нашој скучености; пут ка богатству и величини води

преко пљачке сиромашних и убијања слабих.“ Па су Римљани пљачкали властиту сиротињу, док најзад нису постали велики мајстори те вештине и открили којим се законима може постићи да то изгледа пристојно и поштено. И кад су сасвим исцедили своју сиротињу, пљачкали су сиротињу других земаља и те земље додавали Риму, док није настао нови Рим, богат и огроман. (Шо 1970: 288)

Успоставивши јасно сличност између Рима и Енглеске, Шо директно куди позоришну публику, која ће се током гледања представе чудити што су људи који су живели пре двадесет векова били сасвим исти као они сада, „што нису били ни гори ни бољи, ни мудрији ни луђи“ од њих (290). Како би Шоова критика постигла поенту, он даје публици портрет Јулија Цезара, који је, као велики освајач, био велик по британском мерилу величине (Исто).

Управо у наведеном прологу Мајкл Паренти види Шоа као рушиоца признатих идеала, чија се верзија приче о Цезару на један битан начин разликује од Шекспирове и других верзија исте приче, које су према Парентију „политички безбедни прикази“ историје Римске републике, јер не доводе у питање опште прихваћене ставове у вези са Римом као републиком (2003: 5). Осим у прологу, који позива публику да упореди Рим са колонијалистичким духом Британског царства, Шоов иконокластични сентимент Паренти открива и у другом чину *Цезара и Клеопатре*, када Цезар признаје да ни он сам није цезаровац и жали за тим што Рим није права република (7). Желећи да напише народну историју древног Рима, односно да опише „покушаје светине да се брани од злоупотребе богатства и тираније“ (10), Паренти наводи Цезарову изјаву као позив на преиспитивање чињенице да Римска република није заиста била вођена у републиканском духу (7). По њему, „република“ је била само маска за привилегије владајуће мањине и одржавала се само дотле док је то одговарало интересима те мањине (8). Тим питањем се у *Цезару и Клеопатри* позабавио и Шо, док Парентијев опис Римске републике неодољиво подсећа на Шоов опис демократије, о чему ће касније бити речи.

За причу о животу и смрти Јулија Цезара може се рећи да се налази с ону страну добра и зла, док је њен митски потенцијал смешта с ону страну саме смрти. У њој су историјско и митско у тако блиској вези да се више и не могу разликовати једно од другог. Прича о Цезаровом животу обилује драмским

квалитетом који је могуће обликовати на више начина и у различитим жанровима, а управо се у форми приче коју драматичар изабере крије значење које је хтео да пренесе, сматра Хејден Вајт: „Када читалац препозна причу која је део историјске наративне приче (еп, романсу, комедију, трагедију, фарсу), за њега се може рећи да је схватио значење које је тај дискурс произвео“ (1984: 17). Питање које интересује Вајта је да ли се историјски догађаји могу верно приказати у наративној форми, која се обично везује за митове, легенде и фикцију. Ако се историја разликује од фикције само у томе што њен садржај чине стварни догађаји, за разлику од фикције која описује измишљене догађаје, зашто се онда и стварни догађаји не би могли представити у форми приче? Да ли приповедна форма умањује истинитост историје? Ако је тако, да ли то значи да „књижевност не може да осветли стварни свет ни на један битан начин“ (Вајт 1990: 170)? Сходно томе, да ли би требало одбацити Шекспиров и Шоов опис Цезара као лажну и неважећу представу прошлости? На ово последње се може одговорити одрично само уколико се нагласи чињеница да је и историја суштински фиктивног карактера будући да се прошлост не може оживети, те самим тим она постоји искључиво у имагинативној сфери садашњости<sup>73</sup>.

Шоов опис Шекспировог *Јулија Цезара* (1598) као најизврсније написане политичке мелодраме која постоји помало је ироничан ако се узме у обзир да је Шо презирао мелодраме (Шо 1963: 291). Иако исмева лукавства којима се Шекспир послужио како би популаризовао свој комад, Шо истовремено одаје признање Шекспировом проницљивом духу, те хвали музику и звонкост његових стихова, сликовитост, досетљивост, манипулисање песничким језиком и енергију Шекспирове маште. Највећа замерка комаду односи се на Шекспирово „изопачавање једног великог човека у прстодушног разметљивца“ (Исто).

---

<sup>73</sup> У својој иновативној *теорији могућих светова*, Лубомир Долежел се осврће на фиктивну природу прошлости тврђом да „Толстојев Наполеон није ништа мање фиктиван од његовог Пјера Безухова, нити је Дикенсов Лондон ништа мање стваран од Керолове Земље чуда“ (1998: 788). Како Толстојев Наполеон и Дикенсов Лондон нису идентични историјском Наполеону ни географском Лондону, тако ниједан књижевни портрет Јулија Цезара није прави, историјски, Цезар. Постоји онолико Цезара колико има прича о њему, а сваки од њих је засебни могући ентитет који настањује могући свет појединачног књижевног дела. Пошто сваки од њих има сопствене карактеристике које су одраз уметничког виђења датог писца и контекста у коме су настали, у разликама између појединачних портрета исте историјске личности може се пратити и промена значења и тумачења света.

Међутим, значај драме *Јулије Цезар* за Елизабетанско доба, које Шо сматра најсрамнијим добом у целој енглеској историји (Исто), био је велики, јер се драма може читати као упозорење на опасне игре моћи које су могле уследити ако Елизабета I умре без наследника, па је Шекспир у ту сврху изабрао да опише Цезарово убиство и његове последице.

Иако комад носи Цезарово име, Шекспиров Цезар није једини трагички јунак драме, већ је *regnator omnium deus* који постаје омражен због својих боголиких особина. Док Шоов Цезар зна да један бог, како га у више наврата назива Клеопатра, не може имати праве пријатеље, Шекспиров Цезар је у тој мери убеђен у своју непобедивост да не примећује очигледне знаке опасности. Његово убеђење да „зна опасност добро / да је од ње опаснији још Цезар / Два лава ми смо, оба окоћена / у исти дан; но ја сам старији / и страшнији“ (Шекспир 1948: 78), као и његова демагошка изјава да „[с]трашљивци умиру сто пута / пре своје смрти; јунак само једном“ (77), најављују његов каснији пад.

И поред ове охолости, која одговара Цезаровом хибрису, и поред чињенице да је Брут истински трагички јунак Шекспировог комада, у Цезаровом лику се може наћи још трагичких особина. Суочен са смрћу, он се тврдоглаво и упорно брани речима: „[П]остојан ја сам к'о северњача / којој на небу по неменљивој / постојаности премца нема“ (94). Ова *музика речи* трансформише Цезарову смрт од ритуала ослобођења народа од тиранина у екстазу једног мученика који ни после своје смрти не престаје да прогони драму. Шекспиру се често замерало што се веома брзо ратосиљао Цезара у драми која носи његово име, али како примећује Дитер Мел, „Цезарово име и његова моћ над другим људима је интересантнија за читаоца и гледаоца од личне судбине човека иза тог имена, и тако треба да разумемо наслов драме“ (1986: 136-137). Чин Цезаровог убиства не причињава никакву штету лику Цезара: он, штавише, потврђује Цезарову моћ и омогућава Шекспиру да наслика Брутов пакао.

Тешко да се може наћи познатије драмско понављање од реченице Марка Антонија „Брут је човек частан“, које потиче из демагошког говора који држи над Цезаровим искасапљеним телом како би се додворио колебљивом народу Рима (Шекспир 1948: 117). Убрзо након Антонијевог говора, речи „Мир, ослобођење, слобода!“, које су завереници узвикивали након Цезарове смрти, почињу да звуче

празно и цинично. У овом говору Шо препознаје сву дубину и изванредност Шекспирове уметности. Говор не сугерише да Шекспир хвали Антонија, а прекорева Брута, нити је Брут представљен као нечастан човек, већ беспрекорност овог говора лежи у томе што се показује како се непоколебљивост мења у постојаност уз помоћ демагогије<sup>74</sup>. Шекспир овим говором упозорава публику да ће се након смрти владара његови некадашњи блиски пријатељи, будући потенцијални владари, надметати за моћ служећи се било демагогијом, било другим средствима која ће им обезбедити власт и моћ.

Иако амбициозан по природи, Марко Антоније није злочинац у *Јулију Цезару*. Штавише, немогуће је издвојити правог злочинца. Према Дитеру Мелу, ово је једина Шекспирова трагедија у којој су добро и зло тако једнако распоређени између два супротна тора да је тешко приклонити се једној страни (1986: 151). Митски квалитет ове приче то потврђује, будући да се Цезар описује и као владар који захтева и спроводи најстрожију дисциплину и као беспрекоран јунак, али исто се може рећи и за остале племените Римљане, који се налазе на пола пута између јунака и злочинаца. Сви они могу играти улогу трагичног јунака јер се нагласак ставља на њихово доношење одлука које могу имати далекосежне последице по добробит Рима. Иако је Брут најупечатљивији трагични јунак драме, то не умањује нити баца у сенку Цезаров значај за драму. Брут је трагичан због Цезара и његовог силног утицаја, који наставља да прогони Брута и након Цезарове смрти.

У две историјске тетралогије које је написао пре *Јулија Цезара*, Шекспир је истражио особине које мора да има савршени владар, питајући се да ли је боље да „владар буде праведан (као Ричард II) или делотворан (као Хенри IV)“, док је у

---

<sup>74</sup> Имате л' суза, спремите се да их  
сад пролијете ...

јер Брут је, к'о што знате, Цезарев  
анђео чувар био. Вишњи, ви  
судите кол'ко нежно га је Цезар  
волео! Удар најсвирепији  
од свих то беше; јер кад племенити  
угледа Цезар да га и он рани,  
тад незахвалност, јача него све  
оружје издајничко, посве њега  
савлада: моћно препуче му срце. (Шекспир 1948: 122-123)



*Јулију Цезару* разматрао „да ли су нам уопште потребни владари“ (Диксон 2005: 149). На ово питање одговорило се још за Цезарова живота. Јулије Цезар је основао тријумвират (тровлађе) и владао заједно са Великим Помпејем и Марком Лицинијем Красом. Када су Краса заробили и погубили Парћани у бици код Каре, 53. године .п.н.е., тријумвират се распао, након чега је уследио грађански рат између Помпеја и Цезара. Помпеј је убијен у Египту, 48. године п.н.е., по налогу Птолемеја XIII, који је овим чином желео да се додвори Цезару, па је једини избор који је преостао Римљанима био да доделе круну Јулију Цезару. Убрзо су римски племићи, на челу са Брутом и Гајем Касијем, одлучили да им ипак не треба владар и да је једини излаз цезароубиство, али су потом и сами убијени у осветничком походу војске Марка Антонија и Октавијана Цезара у бици код Филипа, 42. године п.н.е. Све ово је довело до оснивања другог тријумвирата, који су чинили Марко Антоније, Октавијан Цезар и Марко Емилије Лепид. Према Нортропу Фрају, у *Јулију Цезару* су и Антоније и Октавиус „злобни и цинични када бирају Лепида за трећег члана тријумвирата, а одлучни су у намери да се према њему опходе као према „својини“ ... док истовремено користе освету за Цезарову смрт како би приграбили моћ за себе“ (1988: 125-126).

Лекцију коју даје Шекспирова драма *Шо* је у свом комаду овако описао: „[С]ве до краја историје убиство [ће] рађати убиство, увек у име права и части и мира, док боговима не досади крв“ (1970: 367). Шо је сматрао да Шекспир „није никад упознао људску снагу цезарскога типа“ мада је „тако добро познавао људску слабост“, што се види у Шекспировом наглашавању Цезарових мана (1964: 66). Као и у другим историјским драмама, Шекспира ни овде не занимају толико историјске чињенице, нити то да у драми покаже количину људске лудости, колико жели да пригрли саму суштину човечанства, оно добро и оно лоше, његове слабости и његове врлине. Одабравши Цезарово убиство за покретач драмске радње, односно моменат када су они људи који су себе сматрали добрима убили Цезара јер су га прозвали злим, Шекспир демонстрира Ничеову моралност робова<sup>75</sup>. Гај Касије, један од цезароубица, каже на почетку

---

<sup>75</sup> Довођење у везу Ничеа и Цезара на први поглед је анахронизам, али прича о Цезару, како су је испричали Шекспир и потом Шо, јесте прича која је рођена у хришћанској ери и на коју се гледа хришћанским очима. Поред Ничеа и његове објаве да је Бог мртав, Бернанд Шо је сматрао да

драме: „Зашто / да Цезар онда буде тиранин? / Сиромах! Знам ја да не жели он / да буде вук; ал' види: Римљани су / овчице; нит би лав био да они / нису к'о срне“ (Шекспир 1948: 48), док Брут учвршћује дистинкцију између господара и робова правдајући се да је убио Цезара не зато што га је мање волео, већ зато што је Рим волео више<sup>76</sup>. Шекспирова драма разоткрива механизме моћи који се налазе у основи вечите борбе слабих људи да надјачају своје господаре, и у том смислу чак и трагична катастрофа носи у себи историјску истину. Шо, са друге стране, у потпуности одбацује хришћански појам моралности и уместо тога ствара лик Цезара који је заговорник шоовске филозофије. Његов Цезар није представљен нити као добрица, нити као великомученик, већ као владар који поседује макијавелистичке анти-хришћанске врлине, односно оне које следе из оригиналног ничеанског концепта моралности. Шоов Цезар није добар у традиционалном смислу те речи, већ је пун врлина, што га чини великим човеком.

Радња Шоове драме *Цезар и Клеопатра* одвија се у Египту, 48. године п.н.е. Исте године у Египту је убијен Помпеј Велики, а годину дана раније Цезар је прекршио закон старог Рима, према којем само војници могу постати велики, и прешао Рубикон, уједно досегнувши врхунац своје славе. Комад је премијерно изведен 1899. године. Шо не дозвољава публици да заборави ову савременост јер се свака његова драма неизбежно односи на садашњост и истиче непроменљивост ствари, или у Ничеовој терминологији, вечно враћање истог. Како пише Мекарти, „прва ствар коју он без изузетка ради када за драмску радњу одабере прошлост је да саструже са тог периода патину времена ... Он струже и струже све док савремени живот не почне да исијава кроз површинску необичност и чудноватост“ (1951: 163). Стога се на почетку драме дух бога Ра, некада моћног бога Египта, презриво обраћа британској публици називајући их чудним малим

---

хришћанска теорија моралности од самог почетка није била у праву: „Многе од нас вероватно збуњује то што се хришћанска ера, тако изврсна у својим намерама, с практичне стране показала као једна веома срамотна епизода у историји људске врсте ... Можда је неуспех хришћанства да се ослободи покајничких теорија о моралној одговорности, кривици, невиности, награди, казни, и сличног, осујетио његову намеру да промени свет“ (Шо 1958: 254).

<sup>76</sup> „Бисте ли више волели да Цезар живи, а сви ви да умрете као робови; или да је Цезар мртав, а сви ви да живите као слободни људи? ... Будући да је био властољубив, ја сам га убио“ (Шекспир 1948: 112).

обавезно школованим острвљанима, који стоје збуњени и заглављени између старе и нове Енглеске зато што нису извукли корист из историјских лекција (Шо 1970: 287). Паралелно са старом и новом Енглеском стоје стари и нови Рим чија је историја позната, али људи ништа нису научили ни од ње. Шо понавља да је разлог за ово неподношљива ситуација у савременом позоришту којим влада индустрија забаве и заборава. Очигледна је сличност између опсесивног карактера масовне културе, која „доводи до пасивизације, форсирања ескапизма, а све у циљу одржања капиталистичког поретка“ (Хоркхајмер 2008: 67), и Шоовог описа театарске индустрије задовољства и забаве с краја XIX и почетка XX века:

Откада сам пре две године предао свету моје комаде, *Пријатне* и *Непријатне*, догодиле су ми се многе ствари. Управо тада био сам ушао у четврту годину моје делатности као критичар лондонских позоришта. Те четири године су ме безмало убиле ... позориште ме је дотукло као праву слаботињу. Ископнео сам у њему као одојче храњено скробом ... Шта је то са позориштем, да снажан човек може да умре од њега? ... Добро ухрањен Енглец, иако живи и умире као школарац, не уме да се игра ... Играње за њега значи изигравање будале ... Онога часа кад његово позориште начините местом за забављање уместо за духовно окрепљење, оно постаје не истинско здање за позоришне игре већ место за узбуђивање спортиста и чулника. (Шо 1964: 43-44)

Шоова критика лондонских позоришта у предговору за *Три комада за Пуританце*, од којих је један *Цезар и Клеопатра*, највише се тиче драме романтике и чулности и тражења универзалног задовољства које би угодило свим добима и свим класама друштва<sup>77</sup>. Пошто је публика у позоришту тражила искључиво задовољство, „чак је и Шекспир био игран са извађеним мозгом“ (47), па је због безочног сакаћења његовог текста на крају била изгубљена позамашна свота новца јер су Шекспирови комади тиме губили снагу своје драмске поезије. У потрази за нечим што би задовољило укус свих гледалаца, директори позоришта су закључили да је сексуални нагон прилаз свим срцима, па су у ту сврху занемаривали драмски текст у корист лепих глумица на сцени (48). Шо,

---

<sup>77</sup> „Зар није јасно да та разноврсност гледалаца онемогућава да исти раскош задовољи сваког појединца, јер, у тој области бескрајне ђудљивости, храна једнога, отров је за другога, чежња једне доби гнушање је друге? Па ипак, то је управо оно што су позоришта настојала да постигну...“ (Шо 1964: 46).

самопроглашени пуританац у свом ставу према уметности (56), коментарише ову појаву речима:

Може изгледати чудновато, чак чудовишно, да човек осећа стално наклоност према грозним вештицама у Макбету, а ипак зева од досаде на саму помисао да му ваља провести још једно вече у посматрању дивне младе првакиње замамљивих облина и дугих трепавица, нашминкане и одевене савршено по последњој моди. (48)

Шоово гађење и раздражљивост због стања у лондонским позориштима навели су га да напише драме које ће преиначити успешну формулу *назовипопуларних* комада, у којима се истиче конвенционална врлина и сексуални нагон, у позориште које нуди духовно окрепљење уместо колективног заборав. Дошло је време да свет схвати да му позориште не може дати чулно задовољство, јер је позориште „тако далеко од тога да би било пријатно или чак и удобно место, да само нагонећи нас да заборавимо на себе оно је кадро да нас спречи да осетимо његове неугодности“ (50). Шоовска драма жели да спречи заборав и да покаже да је могуће поставити успешну драму и без позивања на сексуални нагон. Међутим, чак и када се позориште позива на љубав и секс као искуства која се тичу свих људи, оно не може да задовољи истински нагон за њима будући да је „на позорници претварање ... све што може постојати. Живот има своје стварности иза својих представа: позориште нема ничега сем својих представа“ (52). У *Цезару и Клеопатри* руши се дотадашњи уврежени идеал да без сексуалне тензије драма не може бити успешна.

Шо се овде бори против две врсте прича, називајући их лажним, гадним и јадним:

Једна је псеудорелигиозна прича, у којој јунак или јунакиња чине добро из строго комерцијалних побуда, упражњавајући као од беде нешто мало врлине на земљи да би заузврат добили прекомерну награду на небу ... Друга је романтична прича у којој јунак, исто тако круто комерцијалан, неће да чини ништа што не би било зарад јунакиње. (53)

Ни једна ни друга врста приче није заступљена у *Цезару и Клеопатри*. Тако Шо најпре у предговору улаже техничку замерку Шекспиру због начина на који је конструисао трагичку тему од сексуалне залуђености у *Антонију и Клеопатри*,

сматрајући да је Шекспир верно представио војника упропашћеног развратом у загрљају типичне блуднице, али је потом напрегнуо „све своје огромно владање реториком и сценским патосом да би дао театралну узвишеност несрећном окончању те работе“ и уверио лаковерне гледаоце да је ово двоје љубавника променило свет (64). Највећа замерка се упућује Шекспировом величању *развратне љубави* чувеног пара у другом делу драме. Шо није желео да чита Шекспиров комад као дело које слави недокучиву тајну љубави, већ искључиво као опис пада некада великог војника у рукама египатске блуднице. Неподношљиво му је било да гледа „Антонија како бежи из битке код Акцијума због љубави према Клеопатри“ јер је то, по њему, далеко од реалне слике историје (65). Иако љубав јесте нагон који наводи човека на лудости, „тражити од нас да подвргнемо своје душе њеној пустошној опсени, да јој се дивимо, да је обожавамо, и да мислимо да само она чини живот вредним, није ништа друго доли лудост еротички помахнитала“ (Исто). Антоније и Клеопатра су за Шекспира два харизматична политичара над којима вечито лебди сенка Јулија Цезара, док их сво троје спаја љубав као врховна страст (Блум 1998: 548). Али Шо одбија овакву слику историје: „Ко год, дакле, очекује да у овим страницама види Клеопатру као Кирку а Цезара као свињу, боље је да се махне моје књиге и приштеди себи разочарење“ (1964: 65).

Лоше стање у лондонским позориштима које је Шо описао у предговору захтевало је одлучне кораке против сентиментализма и мелодрамских ликова који су одражавали лажну хришћанску моралност. Шоова максима као социјалисте и уметника била је „Говори, удри, опорављај“ (Шекспир 1948: 56), како је стајало у тајанственом писму које је помогло Бруту да се одлучи да удави змију Цезара док је још у љусци<sup>78</sup>. На исти начин Шо жели да спречи да се мелодрамске конвенције одомаће у традицији и постану део ње: „Ако се конвенције романтичних новела буду само довољно дуго и довољно једнообразно истицале ... онда, за огромне

---

<sup>78</sup> „На њ зато гледај к'о на змијско јаје које по соју плод доноси зао кад се излеже, па га још у љусци удавио зато“ (Шекспир 1948: 55).

масе које читају само романи и ништа друго, те конвенције постаће закони части“ (Шо 1964: 55).

Иако се Шоове драме углавном третирају као комедије, а оне се обично повезују са смехом, *Цезар и Клеопатра*, као део ауторове борбе против романтичних идеала XIX века, није смешан комад, јер није написан да забави публику, већ да је едукује (Палмер 1915: 73). Супротно Шоовој жељи да едукује своју публику, Мајкл Паренти истиче да „фиктивне репрезентације историје не теже тачности, већ им је основни циљ да забаве, а не да образују“ (2003: 4). Иако се Шо не би сложио са овом изјавом, будући да је сматрао да деца из његове драме могу да науче историју, веома је важно, како Паренти и истиче, да фиктивно не узимамо као фактуално<sup>79</sup> (Исто), али да истовремено откријемо чему и коме је била упућена Шоова критика.

Како је обично случај са шоовском драмом, *Цезар и Клеопатра* обилује духовитим афоризмима, сатиричним коментарима и изненађујућим парадоксима, али Џон Палмер сматра да драма није „ни оштроумна, ни историјска, ни поетична, ни херојска“ (1915: 72), већ „пука доктрина од почетка до краја“ (73) једног моралног проповедника какав је био Бернард Шо, који је у овој драми „мртав озбиљан“ у жељи да се ратосиља романтизма и наметне свима реалистичко виђење света (74). Чак и они јефтине комични трикови у драми, као што је Клеопатрино наивно лингвистичко поигравање са Цезаровом позном доби, њено детињасто исмевање Цезарове ћелавости коју он прикрива лаворовим венцем, или Цезаров погрешан изговор имена Клеопатрине дадиље, Фататите, служе да нагласе разлику између две врсте шоовског смеха. Једна се односи на смех који прати ове комичне трикове, а друга на далеко озбиљнији смех, када се „смеје ... ономе што више нема ничег смешног“ јер „смех, како онај због помирења тако и онај због страве, увек прати тренутак када неки страх престаје“ (Хоркхајмер 2008: 81). Зато *Цезар и Клеопатра* „није комедија о Јулију Цезару, већ трагедија господина Шоа“, закључује Палмер (1915: 77).

---

<sup>79</sup> У Шоовом комаду, наводи Паренти, Цезар на крају драме обећава Клеопатри да ће јој послати младог и наочитог Марка Антонија, кога она још увек не познаје, док је према историјским документима Клеопатра била љубавница Марка Антонија још у тинејџерском добу, много пре него што је упознала Цезара (2003: 6).

Шо у *Цезару и Клеопатри* наставља оно што је започео у *Човеку судбине* и деконструира митологије тако што представља историјске јунаке као обичне људе. Али иако се не може рећи да Шо у свакој појединости глорификује Цезара, његов Цезар је много више од обичног човека и близак ономе што он сматра природним генијем. Према Бентлију, шоовско раскринкавање хероја представља дупли парадокс, будући да скидањем хероја са митског пиједестала, Шо показује да је човек од крви и меса већи јунак од легенде о њему (1947: 112). Као и у Шопенхауеровој концепцији генија, тако и Шоов геније пати од меланхолије која је последица израженог интелекта. „Што је снажнији интелект који осветљава вољу за живот“, пише Шопенхауер, „то јасније он примећује беду сопственог стања“ (1948: 148). Стога драма почиње Цезаровим меланхоличним говором испред Сфинге, када он говори као Бернард Шо, уз суптилне трагове романтизма које Шо још жели да призна:

ЦЕЗАР: ... Пропутовао сам кроз многе земље у потрази за изгубљеном облашћу из које ме је прогнало моје рођење у овом свету и за друштвом бића као што сам ја. Нашао сам стада и испаше, људе и градове, али не другог Цезара ... ни човека сродног мени. Тамо у оном малом свету, сфинго, моје место је исто тако високо као што је твоје у овој великој пустињи, само што ја путујем, а ти седиш непомично; ја освајам, а ти подносиш; ја радим и чудим се, ти посматраш и чекаш ... Сфинго, ја и ти, странци роду људском, нисмо странци једно другом ... Рим је сан лудака; ово је моја стварност ... Мој пут овамо био је пут судбине, јер ја сам онај чијег генија ти си симбол; делимично сам животиња, делимично жена и делимично бог – ничега од човека нема у мени. (Шо 1970: 300-301)

Цезаров гениј је у тој мери истанчан да је у зрелом добу, када је био приморан да постане освајач, увидео да нема довољно људи који би делили његов реалистички поглед на свет. Он је милостив, тактичан, лукав иза привидне равнодушности, послован, вредан, речју велики у шоовском смислу те речи. Као таквом, супротстављена му је Клеопатра, девојчурак од шеснаест лета, која ће бити „најопаснија од свих Цезарових освајања“ (307). Цезар, као велики љубитељ жена, сувише стар за младе жене, док су старе жене сувише мудре да би га обожавале (296), ни у Шоовој драми не остаје имун на чари младе краљице, која „још није жена, а још није ни мудра“, али „већ узнемирава мудрост људи“ (Исто). Њега, међутим, опчињава њена невиност и наивност, а не њена сензуалност и

еротска привлачност. „Цео комад“, писао је Шо годинама касније, „постао би одвратан када би Цезар као матор човек заводио дете“ (Холројд 1998: 271). Стога Шо гради заплет око специфичног односа између Цезара и Клеопатре као учитеља и ђака.

Клеопатра до краја драме сазрева и од плашљивог мачета, како је описана у првом чину, постаје опасна египатска мачка која, супротно Цезаровој намери, „најбоље овладава оним техникама владања које Цезар избегава: осветом и еротском страшћу“ (Бентли 1947: 113). Први ужитак у моћи, који јој доноси сазнање да она, као краљица, може да издаје наредбе својим робовима, укључујући и својој строгој дадиљи Фтататити, доноси усклик: „Ох, волим те што си ме учинио краљицом ... ти ћеш увек бити мој краљ, мој пријатни, љубазни, мудри, добри стари краљ“ (Шо 1970: 307). Она убрзо постаје „жена са римским срцем“ (355) која дословце следи Цезарова упутства за добро владање: „[Ч]иним оно што мора да се учини и немам времена да угађам самој себи. То нас не чини срећним, али нас чини великим“ (352). Међутим, временом њена врела крв јој не дозвољава да разуме и прихвати Цезаров начин владања, „исправан начин, велики начин, једини могући начин ... Без казне. Без освете. Без осуде“ (375). Исправност овог начина владавине доказује се након Клеопатрине исхитрене одлуке да наручи убиство Потина, старатеља њеног млађег брата, уједно и мужа, Птолемеја, са којим је по Цезаровом налогу делила власт у Египту:

КЛЕОПАТРА: Погубљен је по наређењу краљице Египта. Ја нисам Јулије Цезар, сањало, који допушта сваком робу да га увреди... (366) Саслушај ме, Цезаре. Ако се нађе један човек у целој Александрији који ће рећи да сам погрешила, кунем се да ћу пустити да ме моји властити робови распну на вратима дворца.

ЦЕЗАР: Ако се у целом свету буде могао наћи човек ... који зна да си ти погрешила, тај човек ће или морати освојити свет, као што сам ја учинио, или ће га свет распети. (367)

Анахронична алузија на Исусово страдање, којом Цезар предвиђа и сопствени пад, даје Шоу увод за морални говор о погубности освете:

ЦЕЗАР: Чујеш ли? Ти куцачи на твојој капији верују у освету и убијање. Ти си погубила њиховог вођу; право је да они погубе тебе ... А затим, у име тог права, нећу ли ја погубити њих зато што су убили своју краљицу и неће ли доћи ред да њихови земљаци погубе мене



као освајача њихове отаџбине? ... И тако, све до краја историје, убиство ће рађати убиство, увек у име права и части и мира, док боговима не досади крв и не створе расу која ће моћи да разуме. (367)

За Бентлија, ово помирење са цикличном природом освете представља врхунац драме, који продубљује однос између Цезара као протагонисте и Клеопатре као антагонисте (1947: 114). Иако је Шоов Цезар замишљен као Клеопатрин учитељ, он не успева да у њој угуши жељу за осветом нити да је убеди да окрутност није право мерило моћи. Визентал сматра да је Шо јасно истакао краљичину инфериорност на крају драме када Клеопатра сањари о Марку Антонију, Цезаровом „поклону“ Клеопатри (1988: 61). Њена инфериорност састоји се у томе што би она радије живела у Шекспировом него у Шоовом комаду.

У прва три чина акценат је стављен на Цезаров лик и на његову мудрост, великодушност и оригиналност. У другом чину, док Цезарови војници чекају да заробе Египћане, Британус објављује: „Ви сте Цезареви заробљеници – сви ви“, док Цезар доброћудно одговара: „Ох, не, не, не! Никако! Цезареви гости, господо!“ (Шо 1970: 317), да би их убрзо све великодушно ослободио тако што их истера из њиховог властитог дворца на улицу:

ПОТИН: Ти си тај који треба да идеш ... То је превара. Ја сам краљев старатељ, одбијам да се макнем одавде. Моје је право да будем овде. А где је твоје право?

ЦЕЗАР: Оно је у Руфовим корицама, Потине. Можда нећу бити у стању да га задржим тамо ако будеш чекао сувише дуго.

ПОТИН (*јетко*): И ово је римска правда. (318)

Природа римске правде је двосмислена будући да истовремено награђује и кажњава. Цезаров принцип „без казне, без освете, без осуде“ није толико одраз његове великодушности, колико реалистичка пословна стратегија<sup>80</sup>. Реалистичност овог принципа добија свој најбољи израз у завршници драме, када Руфио, римски заповедник Цезарове војске, оправдава себе за убиство Клеопатрине дадиле Фтататите, која је на Клеопатрину заповест убила Потина:

---

<sup>80</sup> Упореди: „За сваког ухапшеног Египћанина морамо да ухапсимо два римска војника да га чувају“ (Шо 1970: 328).

РУФИО: ... Али слушај: ти пловиш у Нумидију данас. Реци ми сад, ако тамо наиђеш на гладног лава, нећеш ли га казнити што жели да те поједе?

ЦЕЗАР: (*пита се на шта ли то он циља*) Не.

РУФИО: Нити му судити због његових ранијих кривица.

ЦЕЗАР: Не.

РУФИО: Шта ћеш, онда, учинити да спасеш свој живот од њега?

ЦЕЗАР (*брзо*): Убићу га, човече, без злобе, исто као што би и он убио мене. (375-376)

Цезар је реалиста као и Наполеон, али иако обојица раде у име виших циљева, Наполеонова деструктивна амбиција претвара га у нечовека, док Цезар задобија оно што је Шо сматрао боголиком величином због које га је Г. К. Честертон назвао анђелом који хода по земљи:

Он није представљен као „Колос који је зајахао свет“<sup>81</sup> ... већ као човек који корача земљом са озбиљном лакоћом, једва додирујући планету и истовремено је презриво гурајући од себе као камен. Он корача као крилати човек који је одлучио да склопи своја крила. Има нечег језивог чак и у његовој љубазности; због ње се људи који су у његовом друштву осећају као да су од стакла. (Честертон: 1909а: 154)

Цезар, за разлику од Наполеона, „не полаже право на живот, већ зна да живот полаже право на њега“ (Дикон 1910: 22):

РУФИО: Не волим да идеш у Рим без свог штита. Тамо има двосеклих мачева.

ЦЕЗАР: Не мари; завршићу своје животно дело на свом путу натраг. И онда ћу моћи рећи да сам живео довољно дуго. Уосталом, увек сам мрзео идеју умирања; више волим да будем погубљен. (Шо 1970: 374-375)

Знајући да је публика упозната са оним што је уследило, Шо је искористио будуће убиство овог „анђела“ и у том најнеразумнијем од свих дела, како га је Гете назвао, видео срж савремених проблема: ако је боголики човек већ живео, зашто су га људи убили уместо да га следе? Није ли свет био спреман да пригрли узвишеност? Шо се враћа овој теми у *Светој Јовани*, која се завршава Јованиним

---

<sup>81</sup> Алузија на Шекспиров стих из *Јулија Цезара*:

„КАСИЈЕ: Он је, друже, зајахао

к'о Колос овај тесни свет...“ (Шекспир, 1948, стр. 32).

очајним узвиком: „О Боже који си створио ову земљу, када ће бити спремна да прими Твоје свеце? Колико дуго, о Господе, колико дуго?“ (Шо 1952: 189).

Значајна нит која спаја Шекспиров и Шоов комад о Цезару је заокупљеност оба комада историјом и начином на који ће се ови догађаји пренети будућим поколењима. У Шекспировој драми, завереници наглас размишљају о овој теми након убиства Цезара:

КАСИЈЕ: Па дед,

приклонимо се, умочимо руке.

Кроз колике ли векове ће овај

узвишен призор што га играмо

изводити се у још нерођеним

земљама и на језицима сад

још непознатим!

БРУТ: Кол'ко пута још

на позорници крвариће Цезар

што сада лежи покрај пједестала

Помпејева, ни мало вреднији

но прах!

КАСИЈЕ: Колико год то пута било,

називаће нас вазда људима

што својој земљи дадоше слободу. (Шекспир 1948: 99)

Исто се имплицитно тврди и у противничким говорима над Цезаровим мртвим телом, као и у завршном Антонијевом говору над мртвим Брутом. Шо је са своје стране још упадљивије оптерећен тиме на који начин ће савремена публика разумети његову драму, па води рачуна о томе да нагласи који је његов уметнички циљ, што се види у сцени у којој Теодот објављује да је Александријска библиотека у пламену:

ЦЕЗАР: Је ли то све?

ТЕОДОТ: Све! Цезаре, хоћеш ли да будеш представљен потомству као варварски ратник сувише неук да би знао вредност књига? ... Једном у десет поколења људи свет добије једну бесмртну књигу ... Без историје, смрт ће те положити поред твог најобичнијег војника.

ЦЕЗАР: Смрт ће то урадити у сваком случају. Не тражим бољи гроб.

ТЕОДОТ: Оно што гори тамо је памћење човечанства.

ЦЕЗАР: Срамно памћење. Нека гори.

ТЕОДОТ: Хоћеш ли да уништиш прошлост?

ЦЕЗАР: Да, и да саградим будућност помоћу њених рушевина. (Шо 1970: 326-7)

Шо види улогу историјске фикције као надасве конструктивну и нуди своју драму као веродостојну историју из које би свако дете могло да научи лекцију и добије пролазну оцену у школи (Шо 1972: 312). Између историјских чињеница и уметничке репрезентације историјских чињеница, Шо увек бира потоње. Викандер уочава да овим ставом Шо преобликује Ранкеову чувену тврдњу да историја треба да преноси како се прошлост *заиста* догодила, уз наговештај да у томе историјске наравице нису претерано поуздане: „Између онога што се *стварно* догодило и онога што је „речено да се догодило“, налази се бездан у коме се налази историјско приповедање“ (1998: 207-208). Шо је још с почетка прошлог века износио ставове које су касније популаризовали Хејден Вајт и Линда Хачн, када је наглашавао да се историја не може писати ако се чињенице не прилагоде условима књижевног приповедања, па је „изворни материјал већ контаминиран интересима оних који су писали оригинална документа“, дакле и пре него што доспе у руке драматичара (208). Он ће се у својим наредним драмама изнова враћати тези да историја никада не преноси оно што се стварно догодило и да је уметник ту да поправи погрешно пренесене чињенице. Цезарова равнодушност према библиотеци у пламену, каже Бентли, идентична је равнодушности онога ко *прави* историју према ономе ко *пише* историју (1947: 114).

Извесно је да је Шо желео да *Цезар и Клеопатра* буде проблемски комад који би по актуелности проблема којих се дотиче надмашио Шекспирову драму, али Шо ту замисао није остварио до краја јер је његов Цезар, на многим местима незаслужено, исувише велик. Г. К. Честертон је у вези са тим рекао о Шоу:

Он може да пише најенергичније и најискреније пропагандне комаде, али није дорастао проблемским комадима. Он не може да подели свој ум и да допусти двома странама да се независно обраћају једна другој. Он никада није, да се тако изразим, располутио своју главу; мада се усуђујем рећи да постоје многи људи који би драге воље то учинили уместо њега. (Честертон: 1909а: 171)

Тиме што је створио безмало савршеног Цезара Шо је занемарио гласове обичних људи. Цезар у овој драми није обичан човек, иако би Шо желео да верујемо у то. Гласови обичних људи се ретко чују, а чак и тада они служе томе да се потврди Цезарова величина: „Само као Цезаров роб нашао сам праву слободу“, каже Британ, Цезаров секретар (Шо 1970: 374). У лику овог древног Британца, Шо исмева теорију Иполита Тена према којој раса и клима утичу на развој појединца (Викандер1998: 205). У белешкама које је додао драми, он одговара на прозивке критичара да његов древно Британац нимало не личи на модерног Британца:

Кажу ми да није научно описивати национални карактер као продукт одређене климе. Ово само показује у којој се мери разликује опште знање од интелектуалне игре коју зовемо науком. Имамо људе који деле заједничко порекло и говоре истим језиком, а живе у Великој Британији, Ирској и Америци. Као резултат тога што живе на различитим местима имамо три најјасније омеђене националности које постоје под сунцем. (Шо 1958: 250)

Шо је, међутим, 1902. године, пре него што је изнео ову климатску теорију, послао писмо управи бечког позоришта, у којем је требало да се постави *Цезар и Клеопатра*, са упутством да се лик Британа измени у лик типичног Аустријанца како би публика могла да се идентификује са њим. Према Викандеру, „он је желео да његова публика, британска или бечка, види у Британу представника одређене класе, а не одређене националности ... [*јер*] комад је сатира о поносу британске империјалистичке културе док истовремено слави империјалистичку визију Цезара“ (1998: 205). Међутим, судећи по отпору који је Шо у својим каснијим драмама пружао према империјализму, ратовима и било ком виду насиља, тешко је прихватити став да Шо у *Цезару и Клеопатри* велича Цезарову империјалистичку визију. Ако Шо нешто и велича у овој драми, то је Цезарова марљивост, посвећеност државничким задужењима и однос према поданицима. Да је тако потврђује и чињеница да Шоов Цезар описује Рим као град који је „стекао величину само да би сазнао како величина уништава нације људи који нису велики“ (Шо 1970: 362), чиме Шо уједно осуђује и Британску империју. У додатим белешкама Шо такође објашњава критичарима да је величина његовог Цезара специфичне врсте, да је Цезар реалиста који је самим тим *природно* велик, и владар који је имао толико врлина да му није било потребно да буде добар, али

будући да „Енглези не разумеју ову разлику између врлине и добра“, њихова драма оскудева у херојима (Шо 1958: 252-253). Стога у грађењу овог модерног драмског Прометеја, Шо занемарује било шта што би умањило његову величину, иако поједини историчари, попут Вила Дјуранта, називају Цезара ћелавим бисексуалним развратником који је био „муж свакој жени и жена сваком мушкарцу“: „Он ће наставити са овим навикама у својим ратним походима, удварајући се Клеопатри у Египту, краљици Еуное у Нумидији, и бројним госпама у Галији...“, пише Дјурант (2004: 196). Документована чињеница да је 47. године п.н.е. Клеопатра родила сина којег је назвала Цезарион, и кога је Цезар, према Марку Антонију, признао за сина (218), не помиње се нигде у комаду. Шо намерно изоставља ове и сличне историјске трагове како би представио Цезара искључиво као Клеопатриног заштитника и учитеља.

Цезарова животна прича сама је по себи митска јер је Цезар „почео и завршио као божанство“, каже Дјурант (195). Холандов Светоније га описује као чудесно дисциплинованог и спремног да учи (Исто), а Цицерон тврди да су га градови поздрављали као бога (211). Историчари такође бележе Цезарову великодушност у римском грађанском рату (49-45. г.п.н.е.): „По Помпејевом савету његови официри су побили све заробљенике, док је Цезар своје поштедео – што је био контраст који је подигао морал Цезарових, а ослабио морал Помпејевих војника“ (214). Иако је неуморно радио и учио, „[к]ада је у Гадесу пришао Александровом кипу, прекорео је себе што је постигао тако мало у годинама када је велики Македонац освојио пола медитеранског света“ (198). Цезарове авантуре су исто тако легендарне и говоре много о његовим људским квалитетима. Када је из Рима кренуо за Азију, „[н]а том путу су га заробили пирати, одвели у једну од својих киликијских јазбина и понудили да га ослободе за двадесет талената (72.000 долара); он их је прекорео зато што потцењују његову вредност и добровољно се понудио да им да педесет“ (196). Дјурант закључује:

О Цезару морамо да размишљамо као о испрва безобзирном политичару и развратнику, који се постепено, уз развој и одговорност, преображавао у једног од најумнијих и најсавеснијих државника у историји. Не смемо да заборавимо, док се забављамо његовим

манама, да је упркос њима он био велики човек. Са Цезаром се не можемо изједначити доказујући да је заводио жене, подмићивао градске политичаре и писао књиге. (197)

Дјурантов закључак подсећа на нешто што би Бернард Шо рекао о свом Цезару. Шо је сматрао да Шекспир није успео да представи Цезарову дубокоумност и савесност будући да је пренагласио његове мане и његову несмотреност. Али може се приметити да Шо није показао Цезара у његовој несмотрености, као ни његов постепени преображај у великог владара. Обе драме служе својим временима тако што наглашавају другачије аспекте Цезарове личности. Шекспиров циљ је био да упозори публику на опасности које вребају из сенке оних који служе као фигуре на власти, док је Бернард Шо, као позоришни критичар, социјалиста и еволуционар, сматрао да је његова одговорност да упозори људе да не крећу од добрих старих ствари, већ од лоших нових ствари, како је саветовао Брехт. Једини начин да их освети видео је у новом светлу које је бацио на историју, а која је под његовим пером оживела потпомогнута колективним историјским искуством накупљеним током векова. Из тог разлога је поново актуализовао једног демијурга који је постојао и био доказ да још има наде да ће човечанство добити свог натчовека.

### 1.3. *Баволов ученик* као исусовска фигура: значај неисторијских јунака у приповедању историје

„Не треба заштитити моралност, већ неморалност: не треба обуздати неморалност, већ моралност; јер је моралност, са целокупним мртвим теретом људске инерције и сујеверја који пионир носи на леђима, и са свом злобом вулгарности и предрасуда којима му прети, одговорна за многе прогоне и многа мучеништва.“

Џорџ Бернард Шо, *Разоткривање Бланка Поснета*

Бернард Шо је 1896. године написао драму *Баволов ученик*, која је објављена 1901. године као један од *Три комада за пуританце*, уз *Цезара и Клеопатру* и *Преобраћање капетана Брасбаунда*. Будући да је централни догађај у драми Амерички рат за независност и да Шо стаје на страну побуњеника који желе да се ослободе тираније британског краља Џорџа III, подразумева се да је драма наишла на одобравање америчке публике када је премијерно приказана у Америци 1897. године. Насупрот томе, због Шоових оштрих критичких ставова против британског колонијализма и империјализма, британска публика је бојкотовала комад све до 1899. године, када је премијерно изведен у Кенсингтону. Форбс-Робертсон, који је 1900. године ову драму поставио на сцену у Нотинг Хилу, предложио је Шоу да измени крај драме, која се завршава наговештајем предаје генерала Бергојна у бици код Саратоге, и заврши га победом Енглеза, те тако умири енглеску публику, али је Шо овај предлог одлучно одбио (Ал-Доури 1980: 242). Иако су амерички критичари имали речи пуне хвале за комад који је „нов, оригиналан ... на рубу смеле настраности“ (Шо 1964: 59), они су у својој патриотској заслепљености одбијали да признају две ствари. Прво, да Шо у својој осуди колонијализма имплицитно осуђује и америчко капиталистичко друштво, као што ће то отворено урадити 1933. године у свом јавном обраћању америчкој јавности у Њујорку, приликом своје једине посете Америци. Друго, да новине које су критичари налазили у *Баволовом ученику* нису биле оне новине које је Шо желео да истакне.

*Баволов ученик* носи поднаслов *мелодрама*, и технички то и јесте, са свим мелодрамским триковима који су били већ познати позоришном гледаоцу:



„[Ч]итање тестаментa, налажење заштитника тлаченом сирочету, хапшење, херојско жртвовање, преки суд, губилиште, помиловање у последњем тренутку“ (Исто). Они који су у Шоовој драмској техници видели било какву новину били су преварени јавном сликом лика „Ц. Б. Ш.“ -а (G. B. S.), кога је прави аутор тако добро изрекламирао током година да је постао „малтене исто тако легендарна личност као и Летећи Холанђанин“ (60). Стога су се критичари трудили да у сваком новом Шоовом комаду препознају неку новину. То не значи да *Ђаволов ученик* није оригиналан: његова новина се састоји у сатиричном преокретању традиционалних вредности, за шта је Шоу послужила форма мелодраме коју он до краја драме деконструираше, показујући да она може и да забави и да подучава.

Као у случају Шоовог описа односа између Цезара и Клеопатре, тако и у овој драми Шо одбија да представи љубав и сексуални нагон као врхунске мотиве за људска дела. Стога мотив Дика Дацона, самопрозваног *ђаволовог ученика*, „пуританца над пуританцима“, за одлуку да подметне свој врат под вешала британског мајора Свиндона уместо другог човека није љубав према супрузи тог другог човека, већ је Диков мотив део његове природе, што су поједини критичари препознали као шоовску животну силу на делу. Тиме Дик Дацон постаје претеча шоовског натчовека са особинама Исуса Христа, који ће свој најпотпунији израз добити у лику Свете Јоване четврт века касније. Будући да оваква врста мотивације јунака није типична за мелодраме, управо се око Диковог мотива за саможртвовање дигла највећа прашина. Шо у предговору сугерише да људима најчешће није потребан мотив да би учинили добро дело. Критичарима је најбитније било питање „*Зашто* је Дик спасио Андерсона?“ јер су се позоришни ликови тога доба руководили разлозима, док обични људи углавном то не чине, тврди Шо и додаје: „[О]туда су ваши убаци-пени-у-отвор јунаци, који раде само кад у њих убаците мотив, тако несносно аутоматски и незанимљиви“ (62).

Вођени уобичајеним формама о исправном владању мелодрамских јунака, критичари су у Диковој жртви видели романтичарски мотив и поред тога што Дик изричито пориче да је заљубљен у супругу човека кога жели да спаси. Овакво погрешно тумачење Шоове драме довело је до позоришних продукција које су скрнавиле драму и њену поруку да „сваки човек треба да поступа у складу са законом сопствене природе“ (Бентли 1947: 110), тако да се за време Шоовог

боравка у Цариграду, када он није могао да интервенише, позоришни Дик Даџон сваке вечери прикрадао иза Џудите и љубио њене увојке док је изговарао своје порицање, потврђујући тиме суд критичара и доказујући своју љубав према њој, иако је аутор упорно тврдио да Даџон није заљубљен у Џудиту (Шо 1964: 63). Када је под Шоовом палицом Форбс-Робертсон одглумио лик Дика Даџона, критичари из Јоркшајра су га назвали овејаним нитковом (Исто). Ни публика ни критичари нису били спремни да прихвате идеју о несебичном јунаштву које „пристаје чак и на мучеништво за добробит целог човечанства“ (Ал-Доури 1980: 249). Задржавајући се на мотивацији главног јунака критичари су занемаривали важнији аспект ове драме. Рушењем романтичарске метафизике Шо показује исечак из живота неисторијских људи који су дали допринос у важним светским историјским догађајима, као што је то био Амерички рат за независност. Шо захтева да се прихвати истина и страшна реалност рата у којој се ствари не раде из љубави већ из жеље за опстанком. Али као и свакој истини, тако се и овој људи ругају<sup>82</sup>.

Шо је и раније, у драми *Оружје и човек*<sup>83</sup>, која га је 1894. године прославила, указивао на то да је неопходно прихватити ужасну реалност ратова и престати са њиховим идеализовањем (Шо 1982). Радња ове драме одвија се у бугарском градићу за време двонедељног територијалног рата између Бугарске и Србије (2. новембар – 16. новембар, 1885). Као и *Ђаволов ученик*, *Оружје и човек* почиње као уобичајена ратна мелодрама која узвишено претвара у смешно, без икаквог наговештаја патоса, али се убрзо претвара у оштру осуду романтичарског идеализовања ратова и војсковања. Шо трансформише малу и наизглед безначајну бугарску кнежевину у трибину на којој се води дебата о идеализовању донкихотовског јунаштва, представљајући Балкан као светску позорницу. Под маском мелодраме, Шо показује лудости које људи чине у рату и критикује тенденцију малих источних земаља да идеализују своје територијалне ратове без

---

<sup>82</sup> „Најгоре је то што, будући да човекова интелектуална свест о њему самом потиче од описа њега самог у књигама, коначно се прихвата једно упорно погрешно представљање људског рода, и поступа се на основу тога. Ако би свако огледало приказивало наше носеве двапут дужим него што је њихова природна величина, живели бисмо и умрли у уверењу да смо сви куку-Тодори; и ругали бисмо се правом огледалу као творевини неке будале, лудака, или шаливца“ (Шо 1964: 55).

<sup>83</sup> Објављена као једна од *Пријатних комада*.

увиђања да судбина Балкана лежи у рукама великих европских сила – Немачке, Аустрије и Русије – које су биле више него вољне да међу собом поделе плен којег би се дочепале након пораза Турака. Шо се бавио овим осетљивим темама користећи своју препознатљиву друштвену сатиру и развој ликова кроз *дијалог преобраћања*, за шта му је углавном послужила мелодрамска форма. У овом раном комаду, Шо је такође тежио да на симболичан начин измири исток и запад увођењем лика *чоколадног војника*, Блантшлија, који потиче из неутралне Швајцарске, али се као унајмљени војник бори на страни Срба. Како радња драме одмиче, Блантшли се трансформише од анти-јунака, који у џеповима носи чоколадице уместо метака, у реалистичног јунака који пред оружјем бежи главом без обзира када се суочи са чињеницом да је рат ужасна људска творевина, а не идеализована позорница на којој су сви умирући војници јунаци.

Како тврди Честертон, у драми *Оружје и човек* Шо се не противи у толикој мери рату колико се противи идеји о привлачности рата, као што се у комадима за пуританце не противи љубави као таквој, већ *љубави према љубави* (1909а: 117). Међутим, у *Ђаволовом ученику* се на ослободилачку револуцију гледа са симпатијама, као што је случај у *Светој Јовани* и *Другом острву Џона Була*. Шо је подржавао идеју о ослобађању једног народа од тираније освајача, па је критика у *Ђаволовом ученику* усмерена на енглеско борбено родољубље, цингоизам, а не на амерички патриотизам. Стога је лик Дика Даџона радикалнији од лика Блантшлија из ранијег комада. „Дикова једина мана“, пише Моника Забруски, „је што се суочава са једном потешкоћом са којом би се суочио било који потенцијални натчовек: он је исувише радикалан да би имао присталице“ (2006: 92).

Дик Даџон је дијаболични бунтовник који води порекло од Шелијевог Прометеја, Вагнеровог Зигфрида, Милтоновог Луцифера, Блејковог Ђавола из *Венчања Неба и Пакла* и Ничеовог Заратустре. Као што је Шо рекао, *Ђаволов ученик* је био права драма за крај деветнаестог века јер је само доба захтевало такву врсту драме (1964: 61). Дик прихвата свој надимак и себе назива следбеником Ђавола, који је овде дат као метафора за Дикова алтернативна схватања традиционалног система вредности (Забруски 2006: 91):

РИЧАРД: Ја сам био одгајан у другој служби, али сам од прве знао да је Ђаво мој истински учитељ, вођ и пријатељ. Увидео сам да је он у праву, и да свет пузи пред његовим победником само из страха. Молио сам се њему у потаји; и он ме је окрепљивао, и спасавао ме да ми не сломе дух у овом дому детињих суза. Заветовао сам му своју душу, и заклео сам се да ћу стајати уза њ на овоме свету и да ћу стајати уза њ на ономе. (Свечано) Тај завет и та заклетва начинили су ме човеком. (Шо 1970: 238)

Вођен недавном буком око Ничеа и његовог Добра и Зла обрнутим наопако (Шо 1964: 61), Шо је проширио своју метафору Ђавола написавши 1903. године алегоричну епизоду у форми сна која садржи дискусију између Ђавола и Дон Жуана, и уметнуо је у драму *Човек и натчовек*. Пакао и Рај, Ђаво и Дон Жуан, сила Смрти и сила Живота, супарници су чија супротстављеност, дискусија и полемика позивају на позорност. У шоовском Паклу нема моралне одговорности коју називамо надом; нема рада, дужности и молитви; то је место у којем човек може само да се забавља и ужива у лепоти, љубави и безграничној срећи. Пакао је дом за оне који трагају за срећом и лажном реалношћу. Он је „дом части, дужности, правде, и осталих седам смртних врлина“ у чије име се чине сва зла на свету (Шо 1971: 127). Насупрот томе, у Рају се живи и ради, без игара и претварања, суочава се са чињеницама и контемплира у служби Живота као силе која тежи да себе вечито усавршава (140-141). Шоовски Рај представља апсолутну супротност земаљском свету, будући да у Рају људи не могу, као на земљи, да се покају када ураде нешто лоше и добију опроштај, не могу да *рекну на порекну*, и не могу да замаскирају истину тиме што ће се сви сложити да је од сада зову *лаж* (139).

Господар Пакла и Дон Жуан такође су два екстрема која теже опречним стварима, а понор између Пакла и Раја, кога верници замишљају као дословну физичку препреку, заправо је метафора за разлике између дијаболичног и анђеоског темперамента (137). Тај понор се може разумети и као просторна метафора која представља трибину за дискусију и показује да треба и светитеља и војника да би се створио свет (Шо 1970: 280), како кажу и Ђаво и свештеник Андерсон из *Ђаволовог ученика*. Због својих говораница о љубави, лепоти, честитости, искрености и другим идеалима, Ђаво се доима као шоовски идеалиста, али се у његовој дискусији са Дон Жуаном, реалистом, открива да је

пропагирање идеала љубави и среће ништа друго до Ђаволово лукавство да људима пружи оно што желе – колективни заборав. Све Дон Жуанове оптимистичне прокламације у корист Животне силе, која је непобедива и незаустављива на свом путу ка стварању натчовека, звуче празно када се у Ђаволу пробуди реалиста у једном од најдирљивијих и најтрезвенијих говора које је Шо икада написао:

ЂАВО: [С]ве што је Човеков разум икада урадио за њега јесте да га је начинио зверскијим од сваке звери ... Да ли Човек себе иоле мање уништава због тог свог хваљеног мозга? Јесте ли скоро прошли Земљом уздуж и попреко? Ја јесам; и проучавао сам Човекова изванредна достигнућа. И тврдим вам да у служби уметности живота човек није измислио ништа; али као уметник смрти, он превазилази саму Природу и производи уз помоћ хемије и машина сву пошаст, болести и глад која убије друге људе ... У уметности мира Човек је шепртља. Видео сам његове фабрике памука и слично ... његове незграпне писаће машине и склепане локомотиве и неудобне бицикле: све су то играчке у поређењу са његовим митраљезом и подморницом са торпедским чамцем. Човекова индустријска машинерија је само одраз његове похлепе и лењости: његово срце припада његовом оружју. Та изванредна Животна сила којом се толико хвалишете у ствари је сила Смрти: Човек одмерава своје снаге у односу на његову деструктивност. (Шо 1971: 142-143)

Људску имагинацију и енергију, наставља Ђаво, покреће сама идеја о смрти, коју људи воле утолико више уколико је окрутнија. Мноштво примера које он наводи своде се на исту ствар: да „сила која влада светом није сила Живота, већ сила Смрти“ (144). Извесно је да је Шо намеравао да упути критику своме добу кроз Ђаволову песимистичну визију света, а да је истовремено желео да победник ове полемике буде Дон Жуан. Међутим, колико год били валидни и оптимистични јер говоре о могућем побољшању света и људске врсте, Дон Жуанови аргументи се не могу подржати када се суочимо са реалном сликом света. Уосталом, „све је то већ раније речено, али какву је промену донело? Шта је свет од свега тога научио?“, пита се Ђаво (166), и закључује да је историја само документ који сведочи о осцилацији света између ова два екстрема: Пакла и Раја, Зла и Добра, Смрти и Живота, и свих осталих фиксираних бинарности (168). Да би се оне превазишле, да ли је довољно једноставно преиначити картезијанско гесло „Мислим, дакле постојим“ у „Постојим, дакле мислим“, или се оно мора

додатно преиначити у: „Желео бих да мислим више; дакле, морам да будем више“ (154)?

У *Ђаволовом ученику* Добро и Зло су такође обрнути наопако: Дик постаје изгнаник зато што је бољи од других људи. Ова драма је најочигледнији пример *шоовске инверзије* (Бентли 1947: 108) која користи манихејску поларност између Добра (част, дужност, верност, поштовање према женама) и Зла (њихове супротности) тако да кроз мелодрамску форму, у којој је ова поларност најизраженија, проблематизује значење, валидност и вредност термина Добро и Зло:

[С]уочени смо са „јунаком“ који се не опире злоби, већ врлини; а тамо где је врлина очито подмукла и само наоко побожна, док је порок не само раздраган и домишљат, већ и великодушан, окрутан само према непоштењу и лицемерју, приморани смо да преиспитамо наше термине. (Витман 1978: 62)

Када помиње лицемерну врлину, Витман алудира на госпођу Даџон, Дикову мајку, коју, „будући да је до крајности непријатна, сматрају изузетно добром женом“ (Шо 1970: 221). Дик је одгојен у породици у којој мајка користи пуританску религију, давно иструлелу у кући Даџона, као изговор за своју „господарећу страст мржње у свима њеним фазама свирепости и зависти“ (Шо 1964: 60). Њена фрустрираност због тога што се удала за рођеног брата човека којег је волела, њена мржња према старијем сину Дику, завист коју осећа према браку свештеника Андерсона и његове доста млађе жене Џудите, и њена огорченост према Богу, чине госпођу Даџон антитезом љубави, сматра Витман (1978: 63). Са друге стране, човек кога називају ђаволовим учеником каснијим чином свог несебичног јунаштва појачава утисак шоовске инверзије, која је добила израз у једној од „Максима за револуционаре“ у оквиру *Човека и натчовека*: „Пакао је поплочан добрим намерама“ (Шо 1971: 261). Из тог разлога се кључ за разумевање драме не налази у мотивацији главног лика, већ у спознавању пишчеве намере да преиспита устаљене друштвене вредности.

Први чин *Ђаволовог ученика* посвећен је успостављању мелодрамских стереотипа, који то заправо нису, како се испоставља до краја драме. Са једне стране, Шоови ликови јесу стереотипни утолико што су и мушкарци и жене

представљени као средства путем којих оперишу универзалне силе, али ти стереотипи нису монолитни, већ су особине које доминирају ликовима и силе које њима управљају *антитетичке*, па је често тешко да са сигурношћу одредимо на који начин је Шо желео да схватимо његове ликове (Витман 1978: 60). Поента успостављања мелодрамских стереотипа је да они до краја драме изневере очекивања публике и покажу се у супротном светлу. Тако пре његовог првог појављивања на сцени, други ликови описују Дика Даџона као изгубљеног грешника „који је оставио свој дом да би живео с кријумчарима и чергарима и хуљама, шљамом овога света“ (Шо 1970: 224). На овај опис који даје госпођа Даџон надовезује се безмало исти опис који даје Џудита, млада и лепа жена свештеника Андерсона:

ЏУДИТА: Али он је кријумчар; и живи с Циганима; и нема љубави према својој мајци и породици; и рве се и забавља недељом уместо да иде у цркву. Никад га не пуштај у своју близину, Еси, ако то можеш да избегнеш; и гледај да и тебе и свако женско чељаде никад не умрља додир с таквим човеком. (230)

Када се Дик коначно појави у кући Даџона, где се очекује читање тестаментa управо преминулог господина Даџона, остали чланови породице, међу којима и дебељушкаст и приглуп млађи брат, Кристи, и млада Еси, ванбрачна кћи Диковог стрица Питера који је скончао на вешалима мајора Свиндона, стоје скамењени због осећања да се Врлини приближава Порок оличен у Дику Даџону:

*Изопаченик се појављује на улазним вратима ... Извесно је да је он најочитији члан породице; али његов је израз нехајан и злурад, његово је држање пакосно и подсмешљиво, његова је одећа живописно немарна. Само, његово чело и уста одају изванредну непоколебљивост; а његове очи су очи фанатика. (232)*

На основу ових описа, од Дика Даџона се очекује да буде онај познати мелодрамски неваљац који ће се на крају комада уз свесрдну помоћ друштва претворити у добрицу, али он то није. Његова дијаболичност је појачана историјским контекстом у који је смештена драмска радња – 1777. године, у малој вароши Вестербриџ у Новом Хемпширу. Година 1777. сматра се преломном годином у оквиру Америчког рата за независност који је трајао осам година

(1775-1783), нарочито због битке код Саратоге када се после тешког пораза предао британски генерал Бергојн, једини историјски лик у Шоовој драми поред свештеника Бруденела. Успостављајући историјски контекст за своју драму, Шо коментарише ову ситуацију:

Управо 1777. године страсти изазване отцепљењем америчких колонија од Енглеске ... разбуктале су се до тачке прскања, а то прскање идеализовано је за енглески дух као сузбијање побуне и одржавање британске власти, а за амерички дух као одбрана слободе, отпор тиранији и жртвовање себе на олтару *Права човека*. Није нужно да овде разматрамо ваљаности ових идеализација: довољно је рећи без предрасуде да су оне увериле и Енглезе и Американце да је за њих најузвишенији поступак да што је више могућно поубијају једни друге ... (221)

У позоришту, америчка публика није била свесна овог коментара из уводног сценског упутства који осуђује обе стране за остваривање Цезарове визије према којој ће све до краја историје „убиство рађати убиство, увек у име права и части и мира“ (Шо 1970: 367). Шоова осуда америчког друштва у драми промакла је нарочито заслепљеним америчким патриотама, будући да су се они задржавали на оним деловима драме који критикују британски колонијализам, а величају дух америчког неисторијског јунака који сматра, као и Милтонов Сатана, да је „боље владати у паклу него служити у рају“. Оним пажљивијима није могла да промакне критика америчког друштва чији је свет базиран на новцу и трговини, што показује и читање тестаментa у првом чину, када се обистињују страховања госпође Даџон да је њен упокојени муж опозвао тестамент који га је она лично натерала да потпише и према којем цело имање припада њој. Према новом тестаменту сав иметак припада најстаријем сину, Дику Даџону. Док ова епизода представља индивидуални ниво на којем је приказана економска позадина конфликта у *Баволовом ученику*, у наредном чину економски мотиви добијају интернационалну димензију, када се показује да је и сам Амерички рат за независност избио најпре због економских мотива: „Шо нам даје ужасну слику друштва у којем све има своју цену, чак и међу члановима исте породице; то је друштво у којем је религија умрла, а прави бог је новац“ (Ал-Доури 1980: 265). Бол због изгубљене имовине је толико јак да госпођу Даџон издаје срце и она умире исте вечери док проклиње свог сина-отпадника.



У другом чину Шо приказује једну другачију врсту домаћинства, у којем догађаји који следе подижу категорију индивидуалног на ниво општег. Кућа свештеника Андерсона испуњена је љубављу и одише породичним миром. Иако је кућа опремљена намештајем који сугерише више друштвене претензије, најлепши украс у кући Андерсона је његова млада жена, Џудита, која је већ у првом чину описана као романтична хероина, и самим тим Диков антагониста:

*Џудита Андерсон, парохова супруга ... је двадесет и више година млађа од свога мужа премда у погледу животне снаге никад неће бити млада као што је он. Љупка је, пристојна и господствена, и била је толико вољена и мажена да је о себи створила доста повољно мишљење, и оно јој даје самопоуздање које јој служи уместо снаге. Има добар укус за одевање, и лепе црте лица сентименталне природе уобличена сновима. Љупка је чак и њена мала самодопадљивост, као сујета детета. (Шо 1970: 228-229)*

Нетрпељивост између Дика и Џудите ескалира када Дик, по позиву Андерсона, посети њихов дом. Радња наставља да тече као мелодрама уз повремене наговештаје да би се из нетрпељивости могла родити и љубав:

ЏУДИТА: Ох, Тони, је ли грех мрзети богохулника и неваљалца? Ја њега заиста мрзим. Не могу да га потиснем из свога ума ...

АНДЕРСОН: Де, мила моја, ниси ти тако зла као што мислиш. Најгори грех према нашим ближњима није кад их мрзимо, већ кад смо равнодушни према њима; то је суштина нечовештва ... И тако, зацело, драга моја, ти више волиш Ричарда него мене, само ти то не знаш. (242-243)

Убрзо личне склоности и интереси постају небитне пред општом опасношћу која прети. Усред буктиње рата, мајор Свиндон тражи најгласнијег америчког бунтовника како би га вешао за пример. Будући да је Диков стриц већ послужио као пример непосредно пре почетка драмске радње, по општем убеђењу следећи на реду је сâм ђаволов ученик, који мора бити упозорен на опасност. Први део другог чина посвећен је преобраћању Дика Дацона, који након разговора са Андерсоном „постаје свестан једног потпуно другачијег система вредности од оног који је видео у сопственом дому“ (Витман 1978: 64). Обраћајући се Дику са поштовањем према његовој човечности, без обзира на то што се сматра друштвеним изгнаником, Андерсон служи као катализатор (65) чија

храброст и искреност инспиришу Дика у толикој мери да каже: „У вама има нешто што поштујем, и стога желим да будете мој непријатељ“ (Шо 1970: 245).

Када Андерсон оде да посети госпођу Даџон, која је на самрти, и остави Ричарда и Џудиту насамо, британски војници долазе да ухапсе Андерсона, али услед забуне идентитета хапсе Дика, који инстинктивно пристаје да заузме Андерсоново место. Њему није потребан други мотив до новостеченог поштовања према човечности локалног свештеника, као што ни Андерсон није имао другог мотива да упозори Ричарда осим чињенице да је овај човек – „АНДЕРСОН: Ја мислим да живот човека вреди да буде спасен, па ма чији живот то био“ (Исто). Зато Дикова жртва не треба да изненађује. Како сам каже и пре хапшења, Андерсон га је „такао у срце тиме што је био човек“ (247), а када касније објашњава да није имао скривених побуда, нема разлога да се те речи тумаче као лаж једног центлмена који не жели да призна да је заљубљен у туђу жену:

РИЧАРД: Оно што сам учинио синоћ, учинио сам хладнокрвно, и није ми било ни упола стало до вашег мужа нити до вас колико до самога себе. Нисам имао никаквих побуда и никаквог интереса; све што вам умем рећи то је да, кад је било дошло до тога да ли да извучем свој врат из омче а да ставим у њу туђи, ја то нисам могао да учиним ... и не могу ... Одгојен сам тако да се држим закона своје природе ... То бих учинио за ма којег човека у вароши, или за жену ма којег човека. (261-262)

Одричући се понуђене љубави, Дик Даџон престаје да буде мелодрамски зликовац и постаје шоовски јунак: док је у првој половини драме Дик само саркастични циник, у трећем чину постаје „домишљати задиркивач“ (Витман 1978: 61), и уместо себичњака постаје прави социјалиста, алтруиста и филантроп (Ал-Доури 1980: 265). Са омчом око врата и спреман да умре, Дик се, како мисли, последњи пут обраћа светини: „Амин! Мој живот за будућност света!“ (Шо 1970: 279). Ни сам Исус се не би тако добро изразио, сматра Витман (1978: 65). Када Андерсон сазна од своје жене да је Дик ухапшен уместо њега, он изјављује да не може да пусти „човека у коме има толико добра да цркне као пас кад му неколико речи могу помоћи да умре као хришћанин“ (Шо 1970: 254). Дословно тумачећи ове речи, Витман каже да умрети као хришћанин значи умрети као Христ (1978: 65), на шта наводи и Џудитина алузија на Исуса: „Он се поставио на твоје место; он умире да би спасао тебе“ (Шо 1970: 255), као што је Исус страдао да би спасио

душе човечанства. Дик Даџон је Шоов први драмски лик направљен по узору на Исуса Христа, према којем је Шо осећао посебну наклоност. Безмало сва дела у којима се Шо бави историјом у вези су са пишчевим схватањем Исусовог учења, што изискује краћи осврт на развој религије у Шоовом животу и уметности.

Бернард Шо је рођен у протестантској породици у претежно католичком Даблину, али је већ од своје двадесете године живео у Лондону, где је провео остатак живота. Као дечак, Шо је рецитово Оченаш сваке вечери и у свим приликама када је требало одагнати страх или зло, све док се једног дана није упитао чему то понављање молитве из вечери у вече када ионако не верује у њу. Одлучио је да је време да се суздржи од тих сујевernih чини, и кроз пар дана у потпуности је заборавио све чему га је учило његово протестантско и католичко окружење, као да је паганин од рођења (Холројд 1998: 22-23). Са деветнаест година Шо је наводно дигао руке од религије, али то није било ни изблиза тачно. Шо је заправо провео доста времена у потрази за религијом која би му одговарала, верујући да је религија потребна људима, али да она не мора бити утемељена у разуму и научно доказива. Зато се у потрази за Богом који би се уклопио у његово разумевање света, увек везано за реалистичко 'сада и овде', у више наврата изјашњавао као атеиста, стоик, квекер, хиндуиста, ђаиниста. Квекери су му нудили да комуницира са Богом користећи свакодневни језик, а не унапред смишљене молитве, а будући да су били ослобођени религијских догми, нису му наметали цркву као једину божију институцију, већ су учили да сваки човек у себи носи божанску искру коју може и треба да пронађе. За Шоа је хиндуизам био најприлагодљивија и најтолерантнија религија на свету, а нарочито га је фасцинирала једна хиндуистичка секта, ђаинизам, према којој је Бог *и-људско биће-и-животиња, и-мушкарац-и-жена, и-црне-и-беле боје коже*, па се као такав он може пронаћи свуда око нас (650-651). Шоовој фасцинацији ђаинизмом допринела је и чињеница да је њен најпознатији присталица био Махатма, „велика душа“, Ганди, у коме је Шо видео сродну душу од момента када га је упознао. Ганди је постао велики шоовски јунак, светац, коме је као таквом „обећана милост“ (649). Када је Ганди убијен 1948. године, Шо је изјавио да Гандијево убиство „само потврђује колико је опасно бити добар“ (Исто), и на тај начин

поновио своју тезу да јунаци постоје, али је немогуће да опстану у овом свету који није спреман да прими своје свеце.

Ниједна од поменутих религија није се уклапала у Шоов претежно реалистички поглед на живот, нити је иједна дозвољавала прилагођавање Шоовом научно оријентисаном размишљању. Негде између традиционално схваћене религије и науке налазио се простор за Шоову религију, а он ју је коначно нашао у филозофији Анрија Бергсона под именом *креативна еволуција*. Дарвинистички фатализам који укида човекову слободну вољу и своди живот на пукe случајности није одговарао Шоу, те му је супротстављао учења Ламарка и Бергсона, код којих је људска воља најодговорнија за развој човечанства. Прихвативши се развијања овог концепта Шо је објашњавао да његова вера у креативну еволуцију „у пракси значи да човек себе може да мења тако да задовољи све основне животне потребе, и да, колико год то дуго трајало и колико год чести били промашаји, можемо да обликујемо душу на исти начин као што атлетичар обликује мишиће“ (499). Хришћанство, као религија коју је наследио, остало је далеко иза Шоа, али није престало да буде вечити повод за расправу у вези са моралом који пропагира, а не практикује. Шо је 1909. године писао Толстоју: „Сматрам да Бог још увек не постоји; али постоји креативна сила која се непрестано упиње да створи свемоћно и свезнајуће биће божанског знања и моћи, и сваки мушкарац и жена који се роде нови су покушаји да се то оствари“ (386). За шоовску религију, која је замишљена као један уређени систем са недогматским правилима који ће усмеравати људску врсту ка напретку, било је потребно наћи и јунаке: њеног Исуса, Мухамеда, Буду, Гандија. Али Шо није желео да ограничи свој уметнички поглед на само једног шампиона религијско-филозофског система креативне еволуције, већ је прогласио да његова религија тежи даљој еволуцији која ће од *сваког* човека, макар у далекој и несагледивој будућности, створити натчовека.

Јованка Орлеанка је Шоов најпознатији драмски натчовек. Међутим, док је *Света Јована* опште призната Шоова драма, мало је познато да је Шо на самом почетку своје каријере, 1878. године, почео да пише комад у бланк версу о страдању Исуса Христа, под насловом *Јосифово домаћинство* (*Household of*

*Joseph*)<sup>84</sup>. Након што је завршио први чин и половину другог чина, Шо је одустао од драме, али је овај недовршени фрагмент објављен 1971. године. Будући да је био познат као упоран и продуктиван писац, изненађује чињеница да је Шо одустао од своје прве драме, док са друге стране постоји могућност да је драма остала недовршена управо зато што је била прва, тешка како због форме стиха, тако и због библијске теме коју обрађује. Само откриће овог драмског фрагмента било је толико занимљиво критичарима да су комаде које је Шо касније написао почели да тумаче у складу са теоријом да је „читава каријера једног писца обележена прерадама једног истог пра-дела (*Ur-work*)“:

И Шо ће на крају наћи начин да постане модеран. Али 1878. године није био спреман. Свако ко је мислио да је добро написати комад у бланк версу није био спреман. Њорсокак у којем се нашао Шо у *Страдању Исусовом*<sup>85</sup> најбоље је разумети као естетски њорсокак из кога ће касније писањем наћи излаз. *Страдање Исусово* зато треба сматрати за Шоово пра-дело, а његову каријеру тумачити као стални напор да се драма о Исусовом страдању заврши на модеран начин. (Дитрих 1988: 14)

У *Јосифовом домаћинству* Шо хуманизује библијске ликове и приказује Марију као „побожну, али језичаву домаћицу“, Јосифа као „пијаног папучара“, Исуса као „боемског доконог сањара“, а Јуду као богатог, рационалног и честитог племића (13). Исуса називају беспосличарем, скитницом и скептичним ђаволом (Витман 1978: 66-67). Он је сањар који „тек учи да постане реалиста“ (66), али „иако сања о свету универзалне љубави и братства, његов став ... је став некога ко не потврђује ствари, већ их оспорава“ (67). Као и у Шоовим каснијим драмама, *Јосифово домаћинство* засновано је на дијалектичкој опозицији између два лика који заступају супротне стране. У овом случају,

Исус и Јуда су изрази јаким сила које се надмећу у Шоу: Исус је страствени идеалиста ... чија је визија бољег света толико радикална да се може остварити само ако се побегне са

---

<sup>84</sup> Фрагмент је детаљније тумачио Чарлс Берст (Charles A. Berst) у: “In the Beginning: Poetic Genesis of Shaw's God”, *SHAW* 1 (1981): стр. 5-41, као и Ишрат Линдблад (Ishrat Lindblad) у: “Household of Joseph”: An Early Perspective on Shaw's Dramaturgy”, *The Shaw Review*, Vol. 17, No. 3 (September, 1974): стр. 124-138.

<sup>85</sup> Иако је званични назив фрагмента *Јосифово домаћинство*, често се назива и Шоовим комадом о Исусовом страдању – *Страдање Исусово* (*Passion play*).

овога света, док је Јуда аналитички скептик чије необузвано морално чуло може да нађе одушка само у личној честитости, оповргавању признатих вредности, и, неизбежно, у компромитујућем политичком активизму, будући да су га све религије разочарале. (Дитрих 1988: 14)

Из истог разлога у Шоовим драмама честе су сцене дословних или симболичних суђења, на којима се надмећу силе живота и силе смрти, при чему силе смрти доминирају у драмској судници, да би на крају драме силе живота „за длаку“ однеле победу (Витман 1978: 70). Витман сматра да Шоови ликови који су представници власти, закона, царства, религије, покушавају да потврде врсту моралности која је на снази, па су самим тим они представници *анти-животне силе*, као што је то, на пример, Црква у *Светој Јовани* (68). Њихова врхунска моћ лежи у претњама смрћу ликовима који симболично представљају моћ животне силе.

Прича о Исусовом страдању је такође прича о једном таквом суђењу. Дитрих наговештава да је један од могућих разлога због којег Шо није завршио своју прву драму тај што му је било мучно да опише сцену Исусове смрти јер је „за Шоа је веома типично да пре изабере да убије комад него да дозволи да Смрт има последњу реч“ (1988: 37). У *Светој Јовани* Шо је наизглед разрешио тај проблем и допустио да Јована умре на ломачи, али ни ту не дозвољава да се њеном смрћу драма заврши, већ додаје епилог у којем Јована васкрсава. Штавише, сцена њене смрти се не одвија на позорници, већ изван ње, па се ни у *Светој Јовани* не завршава оно што је започето у *Јосифовом домаћинству*, иако је Шо био прилично близу (24-25). *Света Јована* приказује комплетно драмско искуство једног бого-човека, од рођења преко смрти до васкрсења и у томе подсећа на грчке трагедије, сматра Дитрих (25). Шо је 1933. године одлучио да у оквиру предговора драме *Насукана (On the Rocks)* разреши драмски проблем Исусовог суђења и напише своје виђење истог. Он наводи да није имао великих проблема око форме док је писао *Свету Јовану* будући да је Јованино суђење само по себи већ било драма: „Јована се ухватила у коштац са својим судијама храбро и домишљато: њено суђење је већ било драма која само чека да се уклопи у позоришне временско-просторне границе и постане узбудљив комад“ (Шо 2003б). Са друге стране, проблем драматизовања Исусовог суђења лежао је у томе што је

Исус одбио да се брани, па је прича изгубила свој драмски потенцијал који се увек ослања на неки сукоб:

Није да Исус није имао шта да каже у своју одбрану, нити му је била ускраћена прилика да се брани. Не само да му је одбрана била дозвољена, већ је био позван да се брани. Он је био искусни јавни говорник, умео је да држи пажњу светине својим говорима ... и увек је имао одговоре на сва постављена питања ... Ипак, јунак многих одбио је да се бори: отишао је као жртвено јагње, нем. Оваква врста спектакла је разочаравајућа за сцену, а драма може бити све само не разочаравајућа; а када је разочарење праћено мучењем и распећем на крсту, онда постаје неподношљиво. (Исто)

Читајући причу као већ зрео човек и позоришни критичар, Шо је још интензивније доживео ово разочарење и схватио да може да превазиђе проблем само ако напише сопствену верзију суђења у којој Исус користи своје право на одбрану. Предговор *Насукане* садржи овај кратак шоовски драмски фрагмент, који представља врсту сократовског дијалектичког сукоба између Пилата и Исуса. На Пилатово питање „Шта је истина?“, Исус, попут Дика Дациона, одговара да за праву истину није потребан мотив, она је „само истина и ништа више“:

ИСУС: Истина је оно што човек мора да каже па макар био каменован или разпет на крсту зато што ју је рекао. Ја не продајем истину како бих из тога извукао неку корист: нудим вам је бесплатно за ваше спасење по цену сопственог живота ...

ПИЛАТ: У своју одбрану ми не нудиш ништа осим празних фраза о истини. Ја искрено желим да те поштедим; јер ако не ослободим тебе, мораћу да ослободим оног ниткова Вараву, који је гори од тебе јер је убио неког, а ти си, како сам разумео, само подигао једног Јеврејина из мртвих. Зато, по последњи пут, сабери се и нађи ми један добар разлог да ослободим бунтовног клеветника као што си ти.

ИСУС: Не тражим да ме ослободите; нити бих прихватио да живим по цену Варавине смрти ... (Исто)

Исусова последња реченица одјек је Дикове тврдње да није могао да извуче сопствени врат из омче по цену да у њу стави туђи (Шо 1970: 262). Драмски лик попут Исуса, који иступа да говори у име Животне силе и бори се за њу, представља полазну тачку, основно начело и чак централни мит шоовске вере, сматра Витман (1978: 71).

Шоова најзначајнија расправа о Исусу налази се у предговору драме *Андрокле и лав* из 1912. године, где се Шо прихвата детаљног тумачења сва четири јеванђеља како би доказао модерном читаоцу, који тешко излази на крај са архаичним језиком Библије, да је Исус био нормалан човек, а не пуки опсенар, као и да би причама из јеванђеља дао кредибилитет, будући да оне звуче као измишљотине ако не постоји увид у одређене историјске прилике за време Исусовог живота (Шо 1916а: xxxi). Шо сматра да земљу и дан данас настањују они људи који су узвикивали „Не овог, него Вараву“<sup>86</sup>, и да је Исус први и последњи хришћанин. Исус је био човек у развоју све док га нису срамно распели на крсту, а од тада је овај „богати, угледни, способни“ свет „постојано анти-хришћански и варавски“ јер није усвојио Исусову доктрину (Шо 1916а: xiii). Стога Шоов иронични поднаслов „Зашто не дати шансу хришћанству?“ добија свој цинични одговор: право хришћанство не може да заживи јер се и даље чује исти повик: „Не овог, него Вараву“.

Да би се одговорило на питања „Зашто баш Исус, а не неко други? Да ли је Исус био кукавица? Да ли је Исус био великомученик? Да ли је Исус био луд? Да ли је Исус био Месија?“ и да би се истински разумела јеванђеља, неопходно је најпре разумети „историју људске имагинације примењене на религију“ (xx). Посматрајући свет око себе, човек је приметио да на велики број ствари, као што су смрт, пошаст, време, природне непогоде, излазак и залазак сунца, не може да утиче, па је закључио да мора да постоји *неко* или *нешто* што управља тим стварима: „[Н]еко управља добрим стварима, а неко други злим ... армије невидљивих персона, доброћудних и злоћудних, управљају стварима; стога човек претпоставља постојање богова и ђавола, анђела и демона“ (xxiii). Да би се зле силе одобровољиле, људи им приносе жртве – стоку, храну, злато. Али временом сиромашнима постаје све теже да приуште себи приношење жртава осветољубивом богу, када човеку коначно његова машта прискаче у помоћ:

Уместо што себе доводимо у очај инсистирајући на томе да се сваки појединачни испушитељ посебно покаје за сваки грех, зашто не бисмо имали једно велико покајање и једног великог спаситеља да намири све светске грехове једном за свагда? Ништа лакше,

---

<sup>86</sup> Јеванђеље по Јовану 18:40.



ништа јефтиније ... Све што човек треба да уради када се једном пронађе спаситељ (или када га машта измисли) јесте да верује у ефикасност ове трансакције и биће спашен. (ххvi)

Није важно што је прошло доста времена до момента кад је „из неког разлога машта беле цивилизације изабрала да управо Исус из Назарета буде Христ, и њему приписала све хришћанске доктрине“ (хv), јер је од тренутка када се почело веровати у једног заједничког спаситеља свако могао рећи: „Христ *ће* доћи и он *ће* искупити наше грехе“ (ххvi). Лутерова реформација у XVI веку, која је обећавала потпуно спасење само кроз веру у Бога, без приношења жртава или куповања чувених опроштајница грехова, представљала је тријумф имагинације и основу протестантизма (ххvii).

Прича о великом спаситељу даље се надограђивала слично паганским ритуалима које је описао Џејмс Фрејзер у *Златној грани*. Обичај да се приликом причешћа ритуално једе парче освештаног хлеба као део Исусовог тела и пије вино као Исусова крв потиче из древних паганских ритуала. Фрејзер наводи да жене у Шведској од зрна из последњег снопа жита пеку хлеб у облику девојчице, који потом изломе на неколико делова и поделе укућанима да поједу као симбол тела духа жита. У Шкотској се на сличан начин прави хлеб у облику жене и назива Девом. У једној области Француске меси се колачић у облику човека и качи на јелу која се ставља у кола са последњим снопом жита. По завршетку жетве, јела се са украсом уноси у кућу, а човека од теста једу чланови породице. Ови ритуали омогућавају житу да следеће године „васкрсне“ (Фрејзер 1993: 480). Хришћанска имагинација је на сличан начин наставила причу о Месији, који ће, када се појави, бити „бесмртан, даће нам своје тело да га поједемо и своју крв да је попијемо, умреће и устати из мртвих као онај ко дарује вечни живот“ и тако у круг до краја света (Шо 1916а: ххviii). Смак света је, са друге стране, још једно веровање које је људска машта измислила како би застрашивала сиромашне људе паклом (ххix).

Шо сматра да је људска уметничка душа створила Исуса, а потом га и жртвовала да би себе спасила. Иако је Исусова личност разумљива само на основу читања сва четири јеванђеља, која се међусобно допуњују и расветљавају, читајући Матеју закључује се да Исус није био аскета и патник, као што је то био Јован Крститељ који је огрнут само животињском кожом живео у дивљини и

хранио се скакавцима и дивљим медом. Исус је, према Матеји, био цивилизован, култивисан проповедник који у аскетизму и патништву није видео никакве користи (xxxv). Желећи да разбије укоренењено сујеверје да су Богу драги само патници, Исус на више места у Матеји и другим деловима Библије понавља да Бог жели милост, а не жртву:

Него идите и научите се шта значи: Милости хоћу, а не прилога. Јер ја нисам дошао да зовем праведнике но грешнике на покајање. (Јеванђеље по Матеју 9:13)

Кад бисте пак знали шта је то: Милости хоћу а не прилога, никад не бисте осуђивали праве. (Јеванђеље по Матеју 12:7)

Јер је мени милост мила а не жртва, и познавање Бога већма него жртва паљеница. (Осија 6:6)

Да се чини правда и суд, милије је Господу него жртва. (Приче Соломунове 21:3)

Не само да је Исуса створила људска уметничка душа, већ је он и сам био уметник који је живео као боем: „Када су га критиковали, као Бањана, због тога што прибегава уметности фикције када проповеда у параболома, он је оправдао себе тврдећи да је уметност једини начин подучавања људи“, каже Шо (1916а: xxxvi), оправдавајући Исусовом одбраном сопствену дидактичну уметност због које је често био критикован током своје драмске каријере.

Под великим утицајем материјалистичке дијалектике Карла Маркса, Шо Исуса проглашава првим комунистом, који је заговарао „проширење приватне породице и кидање њених тесних породичних веза да би се засновала велика породица човечанства чији је отац Бог, одбацивање освете и казне, борбу добра против зла, а не борбу већег зла против мањег зла, органски појам друштва у којем нисте независни појединац, већ члан друштва“ (1916а: xxxvii). Ако је све наведено истина, зашто је онда Исус у шоовском дискурсу приказан као немогући јунак? Зашто се није остварила утопијска визија хришћанства? Шта то стоји на путу еволуцији човека и развоју једне утопијске заједнице у којој се подразумева да треба љубити ближњег свог? Разлози су многоструки. Пође ли се од очигледног, у свету којим влада новац, у капиталистичким друштвеним системима моћи, никада се неће моћи одржати гесло „сви за једног, један за све“. Вратимо ли се, пак, на Библију, приметимо да је људска машта у том случају отишла предалеко, и да је од једног интелегентног, цивилизованог и

веродостојног Исуса направила опсенара, чије се учење, као опсенарско, дискредитује до дан данас. Тумачећи природу Исусових чуда, Шо каже да их се Исус стидео јер је сматрао ће наудити његовом угледу и скренути пажњу са његове доктрине на његову чудесну моћ излечења болесних и храњења гладних (xxxviii):

Исусово учење нема никакве везе са његовим чудима (xxxix) ... Када би се данас могло доказати да се ниједно од Исусових чуда није догодило, тај доказ не би обеснажио нити једно од његових дидактичних учења; и обрнуто, ако би се могло доказати да не само да су се поменута чуда догодила, већ да је извео на хиљаде других, хиљаду пута чудеснијих чуда, то нимало не би оснажило његову доктрину. (xl)

Слично је писао Жан-Жак Русо у *Писмима са планине*: „Отарасите се чудâ и читав свет ће пасти пред Исусове ноге“ (xxxix). У својим *Исповестима*, Русо изражава свој презир према „простачким и глупим тумачењима речи Исуса Христа од стране оних људи који су најмање достојни да разумеју његову божанску доктрину“ (Русо 2012).

Шо, са друге стране, уочава једну велику промену у Исусу након његовог чувеног разговора са апостолима, када га Петар несумњиво проглашава Христом, сином „Бога Живога“<sup>87</sup> (1916а: xli-xlii). Тумачећи Петрове речи као директно откровење од Бога, и играјући се значењем Петровог имена (камен, стена), Исус одговара: „Ти си Петар, и на овом камену сазидаћу цркву своју, и врата паклена неће је надвладати. И даћу ти кључеве од царства небеског“<sup>88</sup>. Када обзнани да ће отићи у Јерусалим, „много пострада“<sup>89</sup>, да ће га убити и да ће трећи дан устати<sup>89</sup>, Исус се заправо прикључује митотворству људске имагинације у жељи да се визија о великом искупитељу оствари и због тога одбија да се брани: „Он се не опире зато што је убеђен да је његова судбина, као бога, да буде убијен и да васкрсне“ (Шо 1916а: xliii). „Велика промена“ у Исусу односи се на то да од овог тренутка он заиста почиње да верује да је Христ и „постаје опседнут својим божанским пореклом“ у толикој мери да постаје охол, арогантан и чак увредљив

---

<sup>87</sup> Јеванђеље по Матеју 16:16.

<sup>88</sup> Јеванђеље по Матеју 16:18-19.

<sup>89</sup> Јеванђеље по Матеју 16:21.

када говори са својим апостолима (xlii). На Петрово саблажњење што ће Исус умрети у мукама, он му одговара: „Иди од мене сотоно; ти си ми саблазан; јер не мислиш шта је Божје него људско“<sup>90</sup>, и то само пар тренутака након што га је прогласио темељом своје небеске цркве. Уз одјек паганских ритуала, Исус најзад на Тајној вечери освештава хлеб и нуди га својим ученицима да га поједу као симбол његовог тела<sup>91</sup>, а потом им нуди вино као симбол његове крви која ће бити проливена „за многе ради отпуштења греха“<sup>92</sup>.

Исус је, дакле, напоследку почео да верује у то да је божји син и жртвовао себе зарад мита, јер је једино кроз мит могао да настави да живи и после смрти, док је у земаљском животу било немогуће да оствари своју визију. Исус као историјски лик и Исус као производ митотворства људске имагинације два су различита Исуса. Како Шо сугерише у драми *Андрокле и лав*, римски прогон раних хришћана био је „покушај да се угуши пропаганда која је претила интересима оних који раде према утемељеном закону и реду, организованих и одржаваних у име религије и правде политичара који су чисти опортунистички богаташи“ (1916а: 51). Људи попут Исуса, који, вођени унутрашњим светлом, желе да створе бољи свет, представљају највећу опасност за ове богаташе, који их се желе решити по сваку цену јер је њихов циљ утапање свега у рутину и прикључивање свих људи ничеанском крду сиромашних и неуких. Свако ко је био необичан морао је бити жртвован због опасности коју је представљао, а јавно жртвовање необичних људи пружало је светини спектакл који се не заборавља. Исусово распеће и спаљивање Јованке Орлеанке на ломачи само су два примера, док је и убиство Јулија Цезара било увод у јавни спектакл ораторског надметања између Брута и Марка Антонија, које је такође било организовано у политичке сврхе.

Шоова тврдња да је Исус први и последњи хришћанин, иако преувеличана, оправдана је ако се узме у обзир историја ратова човечанства у којима су многи назови-хришћани лицемерно убијали у име Христа, док су све време служили Марсу, богу рата (54). Повезујући, као и увек, прошлост са садашњошћу, Шо

---

<sup>90</sup> Јеванђеље по Матеју 16:23.

<sup>91</sup> Јеванђеље по Матеју 40:26.

<sup>92</sup> Јеванђеље по Матеју 40:28.

пореди римски и енглески империјализам преносећи наводе једног берлинског листа да је на премијери драме *Андрокле и лав* у Берлину немачки престолонаследник демонстративно устао и напустио позориште „не могавши да издржи веома јасно и праведно представљање аутократије империјализма“, док се у Лондону ниједан енглески империјалиста није усудио да уради исто (57). Захваљујући престолонаследнику на томе што је добро разумео поруку драме, он му поручује да као модел за Римско царство није користио немачки, већ енглески империјализам. Због овакве своје искрености Бернард Шо је био омражен од стране британске власти. Стога се може с правом закључити да је у лику Исуса Шо видео самог себе, као борца за истину, бољи живот, равномерну расподелу добара, једнакост полова, а из тога следи да је то разлог зашто није завршио причу о Исусу јер је она, као прича о Шоовом сопству, увек недовршена. Иако није завршио ни на крсту, ни на ломачи, Шо је засигурно уживао у својој озлоглашености јер је она била доказ да је циљној групи коју је критиковао био трн у оку.

Сцена суђења Дику Дацону у финалном чину *Баволовог ученика* један је од Шоових покушаја да драматизује суђење Исусу. Улога Пилата овде је поверена генералу Бергојну, или „Господственом Џонију“. Испод површинског смисла, на овом суђењу се сукобљавају сила Живота и сила Смрти, прва симболично приказана у чину америчке револуције, а друга представљена као израз британског угњетавања потчињених народа и колонизаторске власти. Потпуно занемарујући дотадашњи мелодрамски ток, драма се преусмерава на питања од опште историјске важности. Иако је Бергојн, као и Кошон и Пилат, на страни силе Смрти, њему Шо, као и увек, даје прилику да објективно изложи своје ставове. Витман упозорава на опасност од погрешног тумачења ових шоовских ликова, будући да их је Шо представио као урбане и интелигентне личности које поштују и разумеју драмске протагонисте којима се суди (1978: 69). Шо се диви Бергојну искључиво због његовог реализма и доброг укуса, а Пилату због његове потраге за истином и скептицизма у вези са њом, али „[и]ако је Шо имао високо мишљење о тој реткој и непроцењивој врсти људи, „реалистима“, он никада није тврдио да су сви они у служби Животне силе“ (70).

У завршници *Баволовог ученика* приказује се суђење као део припрема за постављање позоришне сцене спектакла окрутности и смрти. Увођење историјског лика какав је генерал Бергојн прети да преузме читав комад. Он је „човек који држи до моде, освајач срца ... духовит ... аристократски повезан ... Његове очи, крупне, сјајне, проницљиве и паметне, његово су најупадљивије обележје“ (Шо 1970: 263). Бергојнова господственост део је шоовске сатире о рату, британској уштогљености и моралној исправности, под чијом маском се убиства чине потпуно нормалним и оправданим:

БЕРГОЈН: Надам се, господине, пошто сте центлмен и човек донекле духовит, упркос вашем звању, ви ћете разумети да, будемо ли имали злу срећу да вас обесимо, то ће бити само чин пуке политичке нужде и војничке дужности, без икаквог личног осећања зловоље.

РИЧАРД: Ох, па наравно! То, дабоме, чини огромну разлику. (267) ...

БЕРГОЈН (*умиљато*): Хоће ли вам дванаест сати бити по вољи, господине Андерсоне?

РИЧАРД: Бићу вам тада на расположењу, генерале. (268)

Џудита, која је све до тог момента играла улогу романтичне хероине, каква је била и публика пред којом се изводила драма (Витман 1978: 64), згранута овом окрутношћу која се одвија под привидом господствености, одбацује своје романтичне идеале:

ЏУДИТА: Ох, ви сте полудели. Зар је вама свеједно каква злодела вршите ако их само вршите као центлмени? Зар вам је свеједно да ли сте убица или нисте, само ако убијате у црвеном мундиру? (*Очајно*) Ви њега не смете обесити; тај човек није мој муж. (Шо 1970: 269)

Џудитино признање, међутим, не мења ствари јер неко мора да буде обешен како би послужио за пример. „Мучеништво је оно што овај народ воли“, каже Бергојн, алудирајући на јавни спектакл Исусовог распећа и Диковог погубљења (263).

Иако је признавао неопходност смртне казне у појединим случајевима, Шо је на више места писао о непотребној окрутности која се примењује приликом њеног извршења или приликом убијања животиња:

Свака разумна особа зна да је убијање неопходност која се подразумева. Уколико не убијамо зечеве и дивљач и пацове и лисице, или ако их не „усмртимо“ како ми кажемо, човечанства ће нестати ... Што се тиче тигрова и отровних змија, њихова некомпатибилност са људском расом је јасна. Ово не оправдава коришћење округних челичних замки, мучних отрова или чопора ловачких паса као метод уништења. Убијање може да се изведе округно или пажљиво; грешно је намерно одабрати округне начине убијања и организовати убијања као народну забаву; грех се налази у округности и уживању у округности, а не у убијању. (Шо 2003б)

Исто важи за усмрћивање непоправљивих криминалаца: „Одговор је, усмртите га пажљиво и покајнички, ако је могуће тако да криминалац није тога ни свестан“ (Шо 1948а). Овај Шоов став сатирично износи и Дик Даџон: „Мислим да бисте могли бити толико пристојни да поступате са мном као с ратним заробљеником, и да ме стрелјате као човека уместо да ме вешате као пса“ (Шо 1970: 268). Али будући да вешање има више потенцијала за спектакл и да су британски војници лоши стрелци, Дикова молба је одбијена. Чину погубљења претходи једна свечана атмосфера ритуала жртвовања, који је пропраћен звуцима посмртног марша из Хендловог *Саула*. Свечани карактер имају и побожно ћутање светине, Бергојнов и Свиндонов гадљиви поглед на вешала и тмурни изглед војног свештеника који са отвореним молитвеником у руци налаже Диду да се покори вољи божјој (276). Након што је поставио сцену за овај срамни спектакл, Шо га користи да критикује хришћанску религију која не поступа у складу са оним чему подучава<sup>93</sup>:

---

<sup>93</sup> Шо је критиковао хришћанство због непридржавања сопствених начела и у другим делима. У предговору комада *Насукана* он пише да је распеће Исуса Христа било „округност ради округности“ организовано зарад забаве, чије се дејство продужило када је крст, као главна справа за мучење, постао предмет обожавања. Хришћанство је тада постало *Крићанство (Crosstianity)*, а крстови од злата и слоноваче сада се налазе на грудима лепих жена, на светим местима и гробљима (Шо 2003б). Шо је драматизовао ову модерну појаву у својој бајци за одрасле, *Млада црнкиња у трагању за богом* (1934), која садржи тако оштру осуду хришћанске догме да је једино ауторова слава допринела томе да књига доживи прво издање и прода се у преко 150 000 примерака пре него што ју је ирска влада означила неморалном и богохулном, те забранила наредна издања. У овој бајци, Исус је најсиромашнији од свих сиротих белаца, и по ваздан разапет на крсту позира једном младом уметнику како би зарадио шест пенија на сат и прехранио се. Суочен са лошом економском ситуацијом, чак је и Исус приморан да прекрши другу заповест коју је Бог дао Мојсију: „Не гради себи лик резани, нити какву слику од твари које су горе на небу или које су доле на земљи или које су у води испод земље“ (Библија, Поновљени закон, Пета књига Мојсијева, 5:8).

РИЧАРД: Говорите ми о хришћанству кад сте при чину вешања ваших непријатеља. Је ли се икад чуло за такву богохулну бесмисао!

СВЕШТЕНИК (*почне да чита*): „Човек кога је жена родила има – „

РИЧАРД (*прикована погледа на њему*): „Не убиј.“ (276-277)

У *Ђаволовом ученику*, спектакл погубљења достиже свој врхунац када Цудита, не могавши ни да погледа Ричарда на вешалима, „скрене главу у страну у страшној грози, и падне на колена у молитви“ (Шо 1970: 278). „Господствени Цони“, као редитељ спектакла, „климањем главе одобрава јој што клечи: Ах, баш тако, баш тако. Не дирајте је, господине Бруденеле; то ће бити довољно – дивота“ (Исто). Иако је овом тренутку Бергојн вредан презира, до краја драме Шо му враћа достојанство када на вест да је британска војска поражена у Спрингтауну Бергојн покаже толико човечности да се радује поразу (280). У Бергојновом немилосрдном дивљаштву, које је прикривено витешком углађеношћу, уочава се једна дуалност која „преноси једну од Шоових сталних тврдњи да наводно цивилизован модерни човек никада није далеко одмакао од доба варваризма“ (Ал-Доури 1980: 259). Бергојново „господство“ је најстрашнији пример слаткоречивости која „чини најгоре злочине против човечанства са најбољим намерама и без имало гриже савести“ (257). Ал-Доури наводи део Шоовог писма из 1897. године глумици Елен Тери, у коме види кључ за разумевање лика генерала Бергојна:

Она га је питала шта подразумева под „центлменом“ јер њу та реч асоцира на нешто „највише и најбоље“, а Шо јој је одговорио: „Дакле, ти не знаш шта је „центлмен“. Ох, мој трећи чин, мој трећи чин! Елен: Бергојн је центлмен, и то је читаво значење тог дела драме. Није довољно ... да Ричард буде супериоран у односу на религију и моралност чији су представници његова мајка и његов породични дом, нити само у односу на љубав која је оличена у Цудити. Он мора да буде супериоран и у односу на господство<sup>94</sup>. (Исто)

Дик Даџон и генерал Бергојн су представници оних сила које су се надметале и у Бернаруду Шоу, као што су то Исус и Пилат, Кошон и Јована, Ђаво

---

<sup>94</sup> Томе треба додати и опис „центлмена“ из *Човека и натчовека*: „МЕНДОЗА: Ја сам разбојник: живим пљачкајући богате. ТАНЕР: Ја сам центлмен: живим пљачкајући сиромашне“ (Шо 1971: 114).



и Дон Жуан, и један може бити тумачен само у односу на другог. Они су мешовите природе и поседују особине којима се можемо дивити и за које се очекује да им се дивимо, али када се подвуче црта, „један и даље остаје на страни слободе и будућности и живота, а други на страни закона и прошлости и смрти“ (Витман 1978: 70). Шо само привидно нарушава бинарну опозицију живот-смрт, али када дође до краја драме, предност неизоставно даје првом елементу опозиције. Како примећује Дитрих, на крају Шоових комада неваљалци повремено умиру, али фаворизовани лик који је сурогат Бога увек наставља да живи: „Шо сматра да је нерелигиозно да на крају драме сурогат Бога буде поражен или убијен, јер то води лажном обожавању смрти као основне силе универзума и идеји да се спасење може наћи само „на другом свету““ (1988: 26).

У белешкама о Бергојну које је додао *Ђаволовом ученику*, Шо недвосмислено описује Бергојна као империјалисту који је саосећао са колонистима, али када су колонисти као решење понудили распад Британске империје, Бергојн је у томе видео корак уназад за цивилизацију (Шо 1958: 120-121). Немогуће је доказати да ли је Бергојн био у праву, будући да је немогуће доказати да би „влада победника била боља за човечанство него што би то била влада поражених“: „Јасно је да победници немају никакве недоумице у вези са тим; али за драматичара је то њихово убеђење да су у праву само део људске комедије“ (121). Шоова критика никада није једнострана. Тако је критика „цивилизованих“ друштава која се погоршавају уместо да се усавршавају такође критика деструктивне парадигме, насиља и капитализма, без обзира на зараћене стране. У *Ђаволовом ученику* Шо је наизглед на страни америчких побуњеника, али је заправо на страни слободе као крајњег циља за који се Американци боре. Шоов однос према Америци као моћној капиталистичкој земљи био је у потпуности другачији<sup>95</sup>: ниједну земљу Шо није тако оштро критиковао због капитализма као Америку. За њега је амерички систем представљао оличење свих зала капитализма, а највећи грех Америке лежао је у њеном неискоришћеном

---

<sup>95</sup> Детаљније о Шоовом односу према Америци видети у: Ruth Adam, *What Shaw Really Said* (London: MacDonald & Co., 1966); Archibald Henderson, “Shaw and America: the end of a century” у: *Modern drama*, Volume 2, Number 2, September 1959; Arthur H. Nethercot, “What Shaw Really Thought of Americans”, у: *The Shaw Review*, Vol. 3, No. 2 (May, 1960), стр. 2-8.

потенцијалу да спаси душу света тако што ће одбацити капитализам и пригрлити социјализам (Ал-Доури 1980: 240).

Једном приликом Шо је изјавио да је стопостотни Американац деведесет девет посто идиот. Његов озлоглашени говор у Њујорку 1933. године, „Будућност политичке науке у Америци“, објављен је исте године у Лондону под насловом *Политичка лудница у Америци и ближе кући*. Враћајући се шали о „америчком идиоту“, Шо признаје да је исмевао стопостотног Американца, али и то да је он безопасно и добронамерно дете у односу на стопроцентног Енглеца, Француза, немачког нацисте или Јапанца: „Ако сам рекао, као што јесам, да је стопостотни Американац идиот, он слободно може да се насмеши док ми срдачно стеже руку по стоти пут и одговара са осмехом: „Макар ме, драги пријатељу, нисте назвали и битангом“ (Шо 2011). Будући да је у Америци зарадио више новца него у сопственој земљи, Шо у америчкој нарави види мазохистичку црту која нагони Американце да га обожавају све докле не каже нешто лепо о њима (Недеркот 1960: 2), као што су обожавали генерала Бергојна иако је био њихов непријатељ и освајач (Шо 1958: 124). Овај говор показује да се Шоови ставови о Америци нису много мењали током година и излаже на једном месту све оно о чему је Шо већ писао у својим романима и драмама. Слика типичног Американца у Шоовом говору алармантно је слична опису који бисмо данас могли да дамо: он је „половни Европљанин“ и сентиментални говорник од кога на крају остане само галамција (Шо 2011). Његовим друштвом влада капиталиста, чије „стране инвестиције доводе до монетарног империјализма“ (Недеркот 1960: 7), а Америка почиње да личи на блештави ноћни клуб у којем се забављају докони богаташи:

Замислите да вам финансијски експерти саветују да пошаљете сав свој капитал из САД-а у земље где је радна снага најјефтинија, а ви наставите да живите од камата на стране инвестиције, и престанете са индустријском производњом, чак и са производњом хране! Па, чини се да је то златна будућност, зар не? Читава Америка личила би на Атлантук Сити. Читава обала била би као сјајна обала Мајамија. Имали бисте музику, плес, ноћне клубове; имали бисте лепо обучене девојке; када не крстарите светом својим луксузним бродовима окупани вечним сунцем, живели бисте у хотелима у којима вам уз сваки оброк свира цез бенд и приређује се кабаре. Зар не би то био прави рај? Многи људи мисле да би. (Шо 2011)

Иако је и сам био милионер, Шо је презирао америчке милионере због начина на који су стекли своје богатство. Тумачећи Шоове ставове према америчком капитализму, Недеркот закључује да је Шо у Америци видео само материјалистичко друштво и земљу масовне продукције јефтиних добара која преплављују како страно, тако и домаће тржиште (1960: 4). Подједнако као сумњиви начини стицања новца, сметао му је спектакл који укључује екстравагантно разметање сумњиво зарађеним новцем, а који је врло налик спектаклу окрутности. Мада капитализам скоро свуда влада, Шо је сматрао да је у Америци најдубље укореван (3). Али у његово време чинило му се да има макар мало наде за освешћивање Америке, па је завршио свој говор позитивном нотом: „Искрено се надам – мислим да сам једина особа на свету која се овоме нада до сада – ... да ви Американци, упркос вашим лудостима из прошлости ...можете преузети вођство у политичкој мисли и акцији, и тако помогнете да се спаси душа света“ (Шо 2011).

У *Баволовом ученику* ситуација је супротна. Вративши се у прошлост, Шо показује да су се Американци у свом рату за независност борили управо против оних ствари које су касније и сами наметнули свету. Када мајор Свиндон подсети Дика Дациона на обавезу плаћања таксених марки и царине на чај, стакло и папир, што је било регулисано законом који је изгласала влада лорда Фредерика Норта, овај му одговара: „Ја сам свестан, господине, да његово величанство краљ Џорџ Трећи хоће, ето, да ме обеси зато што се противим томе да ме лорд Норт пљачка“ (Шо 1970: 267), чиме указује на чињеницу да је и амерички рат за независност избио из економских побуда. Усред такве историјске позадине, безинтересно јунаштво главног јунака приче је „негација вредности капиталистичке моралности и њена алтернатива“ (Ал-Доури 1980: 261).

Иако се „капиталистичка моралност“ у *Баволовом ученику* односи на Британце, она се једнако може применити на слику Америке коју је Шо описао 1933. године. Коментаришући однос између британских војника и америчких дисентера, Бергојн каже да су то „људи истог енглеског соја као и ми сами“ (Шо 1970: 264). У *Баволовом ученику* Бергојн је описан као критички геније са хистрионским темпераментом, који „игра своју улогу у животу ... као рођени комичар“ (Шо 1958: 124). Он схвата да има непријатеље и у сопственим редовима,

будући да је због немарности једног од њих, лорда Џорџа Џермејна, изгубио битку код Саратоге, која се одиграла у два наврата, 19. септембра и 7. октобра, 1777. године, и предао се Американцима. Ова историјска чињеница анахронистички је укључена у радњу драме, док дијалог између Свиндона и Бергојна открива Шоов антагонизам према званичним верзијама историје:

БЕРГОЈН: Рецимо да предам команду вама, шта ћете радити?

СВИНДОН: Предузећу да урадим оно ради чега смо маршовали из Квебека на југ, и ради чега је генерал Хан маршовао из Њујорка на север; да се здружимо код Олбанија и да нашим уједињеним снагама збришемо побуњеничку војску.

БЕРГОЈН: А хоћете ли збрисати и наше непријатеље у Лондону?

СВИНДОН: У Лондону! Какве непријатеље?

БЕРГОЈН: Корупцију и мајмунисање, неспособност и бирократију. (*Подигне увис званични извештај ...*) Управо сам сазнао ... да је генерал Хан још увек у Њујорку.

СВИНДОН: Господе Боже! Оглушио се о заповест!

БЕРГОЈН: Он није ни примио заповест, мајоре. Неки господин у Лондону заборавио је да пошаље заповест; био је, замишљај, пред одласком на одмор у свој летњиковач. И да он не би пореметио свој распоред, Енглеска ће изгубити своје америчке колоније; а кроз неколико дана ви и ја бићемо пред Саратогом са пет хиљада људи да ударимо против осамнаест хиљада побуњеника...

СВИНДОН: Ја то не могу да верујем. Шта ће рећи Историја?

БЕРГОЈН: Историја, господине мајоре, испредаће лажи, као обично. (274-275)

Последњи коментар односи се на чињеницу да је енглеска влада две године заташкавала немар лорда Џермејна, за који је Бергојн заправо сазнао тек након пораза код Саратоге. Историчари су доказали да Џермејн није желео да га било шта спречи да оде у Кент на одмор, па је одлучио да одложи слање војне заповести уместо да одложи свој пут. Бергојн се након предаје уз допуштење америчког генерала вратио у Енглеску као условно ослобођен ратни заробљеник како би се одбранио од оптужби да је крив за пораз британске војске код Саратоге. Захтевао је да се спроведе истрага, али му британска влада то није омогућила у жељи да заташка скандал. Стога је Бергојн депортован у Америку како би одслужио своју казну, а неколико година касније добио је положај у Ирској, опет како би био ућуткан (в. Шо 1958: 122-123). Коментаришући Џермејнов испад, Шо каже:

Ово наизглед бесрамно жртвовање великих јавних интереса у корист безначајних личних интереса напросто одражава склоност обичног човека према стварима које може да осети и разуме за разлику од ствари које превазилазе његове моћи. То се зове глупост, а не непоштење ... Бергојн је био жртва ове глупости ... (123)

После коментара да ће Историја, „као и обично“, испредати лажи о самој себи, све што се догађа у *Баволовом ученику* истиче важност фикције. У њој има места и за мелодрамско спасавање Дика Даџона у последњи час, када се појављује Андерсон, некада човек мира, а сада „преображен у плаховитог и страшног ратника“ (Шо 1970: 255). Обзнањује се да су амерички побуњеници, на челу са Андерсоном, победили британске војнике у оближњем Спрингтауну и са том вешћу, која преноси поруку да „можете освајати вароши и добивати бојеве“, али „не можете покорити један народ“ (281), драма се патриотски и театрално завршава. Ал-Доури сматра да је Шо више волео фиктивне ликове и измишљена места за своје драме од историјских јер није желео да га спутавају историјска ограничења (1980: 267). Увођењем историјског лика у фиктивну драму, он је нагласио фиктивни карактер историје, о којој најчешће можемо само да нагађамо. Сва догађања у драми која се не тичу генерала Бергојна, „можда су се заиста и догодила, као и већина прича које су измислили драматичари“ (Шо 1958: 126). Пошто је немогуће ослонити се на историју, остатак приче је фикција, па слободно можемо да верујемо у сваку њену реч.

#### 1.4. Шоова Света Јована као апотеоза човека

„A man there was, tho' some did count him mad,  
The more he cast away the more he had.“

Џон Баџан, *Ходочашће једног Хришћанина*

Четврт века који дели *Човека судбине, Цезара и Клеопатру* и *Баволовог ученика од Свете Јоване* (1923) искристалисао је Шоов поглед на историјске јунаке и њихов допринос друштвеној историји. Најпре се уочава радикална промена у његовом уметничком приступу историјским јунацима: у *Цезару и Клеопатри*, Шо је деконструисао дубоко укоренењу митску слику о великом владару, док се у *Светој Јовани* превасходно интересује за сâм историјски процес настанка митских јунака. У овој промени перспективе уочава се велики утицај Томаса Карлајла, шкотског писца, историчара и филозофа, са којим Шо дели веру у „прво начело философије живота: да је човек створен да ради, а не да сања“ (Карлајл 1903: iii). У есеју „Како постати геније“ (1894), Шо износи своје убеђење да генији не постоје, али постоји могућност да човечанство изроди натчовека. Иако овај појам асоцира на Ничеа, може се рећи да је Шоово поимање натчовека ближе Карлајловој концепцији хероја него Ничеовом натчовеку<sup>96</sup>. У својој студији *О херојима, хероизму и обожавању хероја у историји* (1841), Карлајл тврди да „историју чине само људи који сијају на врховима друштва, они људи који се виде и чују у садашњости“ (1903: xii). У делима и радњама тих хероја налази се целокупна историја народа и друштава, док су све тежње и потребе једне епохе оличене у том једном хероју (Исто). Ове велике личности рађају се само кад им је време и потреба за њима, а потом и нестају заједно са својим временима, па се човеку који жели да разуме историју намеће „потреба да разуме време у коме су хероји извесног облика живели, да их из њиховог времена разјасни и разуме“ (xiii). Шо истиче исто у предговору *Светој Јовани*: „Да би се

---

<sup>96</sup> Ради детаљнијег увида у сличности између Шоове и Карлајлове философије погледати: Julian Kaye 1958, *Bernard Shaw and the Nineteenth-Century Tradition*, Chapter II, *The Nineteenth-Century Rebellion*, стр. 9-29.

разумела Јованина историја није довољно разумети њен карактер: потребно је разумети и њену средину“ (1952: 35).

У дотадашњој историји Карлајл издваја шест типова хероја: херој као бог, пророк, песник, духовник, књижевник и краљ. Када под утицајем времена једна врста хероја застари и када се у њу више не може веровати, она буде замењена наредном врстом хероја. Иста правила важе и у драми. Тако је Шоов Цезар 1898. године представљен као боголики херој из контекстуалних разлога који су описани у претходном поглављу. Али 1923. године, када је на рушевинама које је иза себе оставио Први светски рат настала *Света Јована*, нико више није могао да верује у постојање божанских јунака. Једна велика промена види се у Шоовом уметничком виђењу историјских јунака, под утицајем Карлајлове филозофије историје, не више као богова већ као пророка, будући да се једино као такав херој могао одржати у послератном свету.

У дугачком предговору који је, након што је сачекао реакције позоришних критичара, додао *Светој Јовани*, 1924. године, Шо надугачко објашњава значај историје Јованке Орлеанке како је он схвата, и ретроактивно објашњава своју намеру при писању ове „узвишене трагедије“, како је сам назива (1952: 63). Већ и само хронолошко низање догађаја који су обележили Јованину историју открива да је реч о специфичној јунакињи која се ухватила у коштац са друштвеним системом свога времена. Чувена Девица из Орлеана рођена је 1412. године, спаљена због јереси, вештичарења и врачања 1431. године, рехабилитована 1456. године, проглашена Велечасном 1904. године, беатификована 1908. године, и коначно канонизирана 1920. године (7). Све контроверзе које су пратиле Јованин дуги пут до коначног проглашења светицом говоре о томе да су и за њеног живота и након њене смрти мишљења људи о њој била подељена. Баш као и Бернарда Шоа, једни су је сматрали чудесном, други неподношљивом (8). Као што је био случај са Сократом<sup>97</sup>, потоњи нису могли да се помире са тим да испадају идиоти сваки пут када Јована или Сократ отворе уста, па су, пошто су били у већини, одлучили да их се реше (9). Разлика између Сократа и Јоване је у њиховој старосној доби, али обоје исказују наивност и невиност духа. Њихов дух, убеђен

---

<sup>97</sup> Поредићи Бернарда Шоа са Сократом, Р. А. Скот-Џејмс каже да Шо подсећа на досадну муву чији је посао да узнемирава, нервира и изазива своје суграђане (1908: xv).

да поступа из чисто алтруистичких намера, не може да разуме оптужбе подигнуте против њих. Према Шоу, ова наивност духа, искреност и лична скромност дошли су главе Сократу и Јовани без обзира на њихову „застрашујућу способност“, коју је поседовао и Наполеон, иако он није био „ни искрен ни непристрасан, нити је имао илузије у погледу своје популарности код народа“, па је упитан како ће свет реаговати на његову смрт одговорио да ће „свет одахнути уз олакшање“ (9-10). Упоредивши Јовану са мученичким ликом Исуса Христа, кога су због његове „чудне супериорности“ разапели на крст они који нису могли да схвате његову суштинску добру вољу, Шо сврстава Јовану у низ христологијских великомученика који су свој симболички израз нашли у модерној драми<sup>98</sup>, и закључује да је „далеко опасније бити светац него бити освајач“ (Исто).

Већи део свог предговора Шо посвећује одбрани Јоване од оптужби да је била луда због гласова у њеној глави који су, како је тврдила, потицали директно од бога. Доводећи то у везу са модерним открићима из психијатрије, Шо објашњава да иако постоји медицинска могућност да психички неурачунљиве особе чују гласове који им говоре да изврше неки злочин, Јована није могла да припада тој групи људи, већ оној другој која такође чује гласове, али је савршено здрава. То су људи чија је машта толико жива да њихове идеје налазе израз у гласовима, које понекад изговара нека видљива фигура, а ова је опет производ живе маште (16-17). Од Шоа, као начелног атеисте у погледу његовог скептицизма према хришћанском Богу, није се ни могло очекивати да верује у то да Јованини гласови долазе од Бога. Он рационално објашњава да Јованини гласови потичу од ње саме, док је њена тврдња да разговара са Светом Катарином у својој глави само драматизација њене имагинације која на специфичан начин приступа *надличним силама* (*superpersonal forces*) (20). Ове силе су по природи идентичне Шоовој животној сили, која задовољава свој „еволюционарни апетит“ тако што надилази лично и стреми ка надличном (19).

Шо закључује да је цео хришћански свет луд ако је Јована била луда, јер „људи који свесрдно верују у постојање небеских ликова су у том смислу исто

---

<sup>98</sup> Детаљније видети у: Радмила Настић, *Трагедија и савремени свет*, „Драматизација моралног избора кроз симболичну улогу Христа у модерној драми“, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2010, стр. 58-74.



толико луди као они људи који мисле да им се ти ликови приказују“ (20). Јована је стога била здрава девојка која је страдала због своје необичности, дрскости, храбрости, наивности, визија своје живе маште, али и због тога што је била „неженствена жена“ која је одбијала да носи сукње (27), и „рођени вођа“ (30). Шо јој се диви јер је била реалиста:

Ова комбинација неумесне младости и академског незнања са једне стране и велике природне способности, упорности, храбрости, посвећености, оригиналности и необичности с друге стране, у потпуности одговара чињеницама из Јованине каријере, и чини је веродостојним историјским и људским феноменом; али је у оштром сукобу како са идолатријском романсом која се створила око Јоване, тако и са омаловажавајућим скептицизмом који се јавио као реакција на ту романсу. (31)

Као и у *Цезару и Клеопатри*, Шо се и овде бави исправљањем историје реагујући на дотадашње књижевне описе Девице из Орлеана као типичне мелодрамске јунакиње, јер „она није била мелодрамска јунакиња, то јест физички привлачан несрећно заљубљени паразит који се храни исто тако лепим јунаком, већ геније и светица, што је отприлике толико супротно од мелодрамске јунакиње колико је могуће за једно људско биће“ (12). Сва књижевност написана о Јовани пре Шоове драме легендарна је, тврди он (33): Шекспир је у првом делу *Хенрија VI* представља као блудницу и чаробницу (31-32); Шилерова Јована умире на бојном пољу јер је аутору била мучна сама помисао на њену смрт на ломачи (32); Волтер скандализује јавност својим сатиричним приказом Девице из Орлеана у истоименој поеми, чија је улога била да „исмевањем убије све оно што је Волтер с правом презирао у институцијама и методама свога доба“ (32). Након што је 1841. године Жил Кишера (Jules Quicherat) објавио транскрипт са Јованиног суђења, појавиле су се нове књижевне верзије о њој, нарочито занимљиве оне Марка Твена, Ендруја Ланга и Анатола Франса, од којих прва двојица описују Јовану као лепу викторијанску даму (35), док Франс пориче да је Јована била војно и политички способна жена (34).

Све ове књижевне обраде Јованине историје базиране су на дихотомном обрасцу јунак-злочинац и све су представљале Јованине судије као „несавесне битанге“ чија су питања била замке које ће је уништити (36). Али Шо је, проучавајући доступна документа, открио да су Енглези претили Кошону,

француском бискупу од Бовеа који је председавао суђењем, и вређали га због тога што је био исувише увиђајан према Јовани (Исто). Још 1894. године Шо је написао:

Приморани смо да поједностављујемо проблеме тако што ћемо делити мушкарце на јунаке и злочинце, жене на добре и лоше, обрасце понашања на врлине и мане, нарав на храброст и кукавичлук, истину и лаж, чедност и разврат, и тако даље. Све ово је детињасто; и понекад ово, када се оствари у форми једног човека, који у улози Правде наређује погубљење другог човека, заточеног као Злочин, делује довољно страховтно. (Шо 1965: 346)

Шо је преузео на себе задатак да са историјских ликова који су учествовали у овом суђењу скине наслаге књижевног блата којим су их писци гађали вековима и да сруши неславну дихотомију јунак-злочинац тако што ће приказати историју из перспективе обе стране (Шо 1952: 12).

Позивајући се на критичара Џолија Вуда<sup>99</sup>, Радмила Настић у својој студији *Трагедија и савремени свет* примећује да је овај поступак грађења трагичког близак Хегеловој концепцији трагичког, према којој се „теза и антитеза сусрећу у синтези која је у драмским терминима врста мирења супротности“ (2010: 67). Сродност између Шоове и Хегелове концепције трагичког огледа се у томе што је „[у] већини својих драма Шо ... спровео поступак инверзије позитивних и негативних јунака тако што је прво конструисао један драмски лик као позитиван, а касније довео у питање ту конструкцију супротстављајући дотичном лику тачку гледишта његовог опонента“ (Исто). Осим тога, и начин на који је Шо представио Јовану као „трагичког човека“, који је у традиционалном смислу, како истиче Настићева, „више од просечног становника планете по свом поносу, односно вери у сопствену слободу и сопствену невиност“ (8), сродан је Хегеловом опису јунака трагедије као „отелотворења божанских сила“ (12). Па ипак, Настићева закључује да се Шо не може строго поредити са Хегелом будући да он није, као Хегел, желео да *мири* супротности, већ је у својим драмама и

---

<sup>99</sup> Joley Wood, Introduction to St Joan, у Bernard Shaw, *Saint Joan: A Chronicle Play in Six Scenes and an Epilogue*, London: Penguin Classics, 2001, pp.vii-xx.

предговорима описаном техником критиковао „црквене и државне хипокризије“ (69).

Као аргумент у прилог последњег запажања, Шо без околишања поставља питање: на који начин је Црква преиначила пресуду са Јованиног првог суђења када ју је канонизовала пет стотина година касније (1952: 41)? Његов иронични одговор је да у католичкој цркви, за разлику од закона, не постоји неправда која се не да исправити, па је сасвим могуће да једна особа у први мах буде изопштена из цркве, а потом, када се ствар накнадно размотри, да буде проглашена за свеца (Исто). Иако је ова критика на месту, она се не односи на то да Јована није добила праведно суђење. Шоова намера била је да покаже да је црквени суд на челу са Кошоном био не само праведан и легалан, већ и попустљив према Јовани будући да је она избегла физичку тортуру којој су били подвргавани сви они који су, као она, одбијали да положе заклетву на суду. У комаду је у ту сврху пренаглашена Кошонава стална забринутост око тога да ли се суђење одвија у савршеном реду. Након што је Јована препуштена на милост и немилост секуларном свету, Шо једним анахронизмом, алудирајући на будуће преиначење Јованине пресуде, указује на апсурд ове ситуације:

КОШОН: Оче Мартине, побрините се да све буде одрађено по прописима ... Ови Енглези су немогући: бациће је право на ломачу. Погледајте! ... Морамо то да зауставимо.

ИНКВИЗИТОР: Да; али не тако брзо, господине ... Ми смо поступили тачно према прописима. Ако Енглези одлуче да јој нанесу неправду, није на нама да их у томе спречавамо. Грешка у процедури била би од користи касније: никад се не зна. А и што пре све прође, то боље по јадну девојку. (167)

„Грешка у процедури“ коју наводи Шо, а која ће 1456. године између осталог допринети Јованиној рехабилитацији, односи се на то да су Енглези, на челу са капеланом Џоном де Стогамбером, пожурили да баце Јовану на ломачу не сачекавши да је представник народа званично преузме из црквених руку. Сам чин спаљивања, а не судски процес, Шо сматра истински срамним<sup>100</sup>. Спаљивање

---

<sup>100</sup> Коначну критику Јованиног спаљивања на ломачи дали су људи са острва Маркиз, који и даље верују да су Енглези спалили Јовану само да би је појели: „Зашто би се било ко помучио, питају се они, да спали људско биће осим са циљем да га поједе? [*Људи са острва Маркиз*] не могу да

Јованке Орлеанке није било срамно због физичког бола, с обзиром на то да су током историје забележени много гори начини егзекуције виновника, већ је срамно и претенциозно било деловање цркве након Јованиног изопштења, када је одлучено да ова млада жена проведе остатак живота у тамници. Вођена „примитивним калибанизмом“, хришћанска црква је сматрала да изван хришћанства не постоји ниједна друга религија која би спасила Јованину душу (44), што је означило почетак једне индивидуалне трагичке катастрофе: „Метод [католичке цркве] није био окрутност ради окрутности, већ окрутност зарад спасења Јованине душе“ (Исто). Шо замера Цркви на томе што је подучавала друге људе понизности, а да сама никада није била понизна (46), као и на томе што је заборавила да Црква не држи Бога у шаци, већ се она налази у Божијим рукама (47).

У писму које је извесни католички свештеник написао Бернаруду Шоу може се издвојити једна историјска лекција коју преноси прича о Јованки Орлеанки:

У Вашој драми ... видим драмски приказ сукоба краљевских, свештеничких и пророчких сила, у коме је Јована била поражена. Лично сматрам да мир и владавину светаца у краљевству божијем неће донети победа било које од ових сила, али хоће плодна интеракција у једном скупом, али племенитом стању тензије. (46)

Ерик Бентли, који *Свету Јовану* назива Шоовом најамбициознијом драмом, сматра да је у њој нарочито наглашен описани сукоб сила, за који се испоставља да је нерешив (1947: 169). Иако Шо ни у *Цезару и Клеопатри* не нуди неко коначно решење за савремене проблеме, он их, као модерниста, макар наговештава, док у *Светој Јовани* нерешивост сукоба следи из јачине којом се Јованин гениј супротставља непоколебљивим органима друштвеног реда. „Шо не исписује „индивидуалистичку“ одбрану Јоване; нити „колективистичку“ одбрану друштвеног реда. Он описује сукоб“, тврди Бентли (Исто).

---

замисле да у том чину неко може да ужива. А како за њих немамо одговор који нас саме не би посрамио, остаје нам да црвенимо због нашег сложенијег и претенциознијег дивљаштва“ (Шо 1952: 43).

Будући да су историјска и драмска тензија по природи ствари блиске и да је Јованин пораз још увек горуће питање, Шо се прихвата драматизовања ове теме како би показао да се Јованина историја не завршава њеном смрћу, већ њоме почиње (1952: 66). Сасвим необјективно, његов предговор је понуђен као трезвено тумачење чињеница које је неопходно како би се разјаснила сва „модерна извртања Јованине историје“ настала услед погрешног тумачења чињеница:

[Н]ачин на који размишљамо мења се као што се мења начин облачења, и већини људи је тешко, ако не и немогуће, да размишљају на другачији начин него што је онај који им прописује период у којем живе. Ово је, узгред, и разлог зашто децу не уче савременој историји. Њихови историјски уџбеници баве се периодима чији су начини размишљања изашли из моде, и чије прилике се више не могу применити на активан живот. На пример, њима се предаје о Вашингтоновој историји, а говоре им се лажи о Лењину. У Вашингтоново време говорили су им лажи (исте те лажи) о Вашингтону, а предавали им о историји Кромвела. У XV и XVI веку говорили су им лажи о Јовани, али им се данас већ може испричати истина о њој. (57-58)

Мајкл Паренти је у својој студији *Историја као мистерија* указао на исти проблем приказивања историје у историјским уџбеницима које форсира главна струја власти као облик доминације у културној форми (1999: 11-12). Историјски уџбеници на тај начин постају само заглупљујућа компилација имена, датума и чињеница и као такви постају главни инструмент за промовисање погрешног учења (miseducation). Изостављајући историјске чињенице које би могле нарушити слику о држави у којој појединац живи, историјски уџбеници и образовни систем уопште постају заговарачи и „преносиоци доминантне политичке културе и њен производ“ (22). Према Френсису Фиццералду, како наводи Паренти, историјски уџбеници почивају на принципу да укључивање (по нацију) штетних информација доводи до предрасуда без обзира на то што су те информације тачне, па их, као такве, историчари не уврставају у уџбеник (16). Попут Шоа, Паренти се залаже за борбу против доминантне струје историје, или „mainstream“ историје, њеним ревизионистичким читањем. „Они који контролишу садашњост“, пише Паренти у орвеловском духу, „упињу се из петних жила да контролишу наше разумевање прошлости“ (xi), док они који пишу историју утичу на след догађаја тако што обликују наше разумевање прошлих и садашњих

догађаја“ (1). Док ортодоксна, „mainstream“, историја ревизионисте назива дисидентима, заправо је она сама „најподмуклији вид идеологије јер пласира доминантни поглед на историју као једини објективан, једини могућ и једини вероватан“ (xvi). У том смислу, Бернард Шо је био ревизиониста и дисидент, који је општеприхваћеним „објективним“ гледиштима супротстављао сопствено, такође објективно, виђење историје, како би учење историје постало одучавање од погрешних верзија историје које су људи учили у школи (10).

Шоова објективност би се могла довести у питање ако се узме у обзир да је једини извор који је користио, поред књижевних портрета Јованке Орлеанке које је у предговору прогласио легендарним, транскрипт са Јованиног суђења Жила Кишера. Занимљиво је, међутим, Бентлијево опажање да је добра ствар у вези са Шоовом „објективношћу“ та што се „чини да он није *ни на једној* страни, већ на *обе* стране“ (1947: 171-172). Ова особина драме, коју Бентли назива „не само / већ и“, представља комбинацију са ужасним последицама, која надилази политичко-историјску тематику драме и поставља питање: „Хоће ли овај свет икада бити дом за вишу врсту људи?“ (172). У есеју „Како постати геније“, Шо пише да је сваки човек потенцијални натчовек:

Реците ми, љубазне даме и господо, шта подразумевате под тим када кажете „ја“? Јесте ли то Ви онакви какви сте са људима који Вам се допадају или Ви какви сте са људима који Вас нервирају? ... Ако би Ваш непријатељ изабрао само један моменат из Вашег живота према коме би Вам судио, зар не бисте испали зли, ружни, кукавице, вулгарни, блудни, па макар у стварности били други Гете; или када бисте Ви могли да изаберете тај моменат, зар не бисте испали великодушни и племенити, мада у стварности можете бити, када се сакупе сви просечни тренуци Вашег живота, једна шкрта и одбојна особа? ... Наше искуство нас, стога, снабдева материјалом за настанак натчовека. Потребно је само да замислите да сте увек онолико добри колико сте били у десет најузвишенијих тренутака у свом животу. (Шо 1965: 341-342)

Од времена када је ово написао све до *Свете Јоване*, Шоов, прилично идеалистички, поглед на напредовање људске врсте продубио се у том смислу да је Јована, као пример натчовека, приказана и као успешна и као поражена јер се

најузвишенији тренуци из њеног живота овде смењују са оним најнижим<sup>101</sup>. У есеју о генију, Шоова замисао о натчовеку била је само пуки модернистички покушај митотворства, без изгледа да ће се ова филозофија развити у годинама које долазе, док се у *Светој Јовани* описује на који начин историја у *стварности* прави мит о натчовеку. Кључ за успех који је Шо постигао овом драмом лежи у томе што му је процес митотворства био близак будући да се око његове личности још за живота стварао мит о „Ц. Б. Ш.“-у (G.B.S), коме је аутор и сам доприносио пишући о „Бернарду Шоу“ као о фиктивном јунаку кога је сам измислио (в. Шо 1965: 344-345). Према њему, једини начин да човек постане геније јесте да се одрекне сопства и створи за себе једну „фантастичну главну улогу“ чије ће недостатке надоместити јавност борећи се да докаже потпуну аутентичност свог новог јунака, као што се фанатик бори за своју веру<sup>102</sup> (344). На исти начин, јавност је преиспитијући прошлост током историје стварала мит око лика Јованке Орлеанке.

*Света Јована* је драма која је замишљена тако да представи романсу Јованиног успона, трагедију њеног погубљења и комедију покушаја будућих поколења да се искупе за то погубљење (Шо 1952: 57). Главни разлог Јованине смрти Шо открива тек у шестој сцени, када Инквизитор у дугачком монологу објашњава природу настанка и ширења јереси, која опасно утиче на постојећи хришћански и политички поредак. Јерес обично и почиње са оним људима који су најпобожнији, најневинији и хвале вредни, налик свецима. Али онога тренутка када уместо Цркве преузму на себе тумачење Божије речи као откровење од самог Бога, њихова дрскост прети да сруши и Цркву и Царство (149). Њихово искрено убеђење да комуницирају са Богом прети да се јерес против ауторитета Цркве брзо рашири, па је жива Јована „опасност за поредак, а од мртве Јоване као светице имају користи“ (Настих 2010: 66). Још једном Шо истиче хипокризију хришћанства као религијског покрета и Цркве као његовог представника. У поменутој студији која представља ревизионистичко читање историје, Мајкл Паренти се такође бави испитивањем начина на који је хришћанство постало

---

<sup>101</sup> Примере видети у Бентли 1947: 168-169.

<sup>102</sup> „Играј добро своју улогу, у томе је сва част“, цитира Шо Поупов „Оглед о човеку“.

доминантна религија и искоренило паганизам. Његово истраживање показује да пагани нису прогнали ране хришћане у толикој мери како се данас обично сматра, те да се уместо хиљада људи који су умрли за своју нову веру заправо ради о око стотину (Паренти 1999: 39). Са друге стране, због свог непопустљивог монотеизма и гледања на сваки други облик религије као на безбожнички и идолатријски (36), хришћани су се крваво обрушавали на пагане, а како је забележио историчар Едвард Гибон, далеко већи број жртава у хришћанским редовима потиче од њиховог међусобног крволочног убијања него од напада неверника на хришћане: „[Б]рој хришћана које су погубили други хришћани у само једној провинцији за време владавине Чарлса V далеко је већи од броја жртава мученика који су страдали од паганске руке широм читавог Римског царства у року од три века“ (38). Један од главних разлога убијања хришћана од стране других хришћана управо је описан у Инквизиторском говору. Свака девијација званичног учења Цркве сматрана је за јерес и морала је бити сузбијена у корену. Супротно томе, производња светаца у сврху буђења и одржавања вере ишла је хришћанству на руку. Познато је да су хришћански великомученици који су са радошћу дочекали своју смрт не одричући се своје вере били инспирација другим хришћанима, иако их у стварности није било много (39). Рехабилитација Јованке Орлеанке и њен каснији статус светице могу се схватити и као религијско-политички стратешки потез који учвршћује хришћанство као званичну религију која обећава награду у загробном животу, док истовремено маскира и брише окрутност и неморалност Јованине казне.

Улазећи у интертекстуалну игру са претходним верзијама приче о Јовани, Шо ствара хибридни текст који у предговору назива *узвишеном трагедијом*, спајајући у један три жанра: романсу, трагедију и комедију. *Света Јована* је „хроника у шест сцена са епилогом“, од којих прве три сцене припадају романси, преостале три сцене могу се жанровски одредити као трагичне, док је епилог, који је и највреднији део драме, шоовска сатирична комедија (Бентли 1947: 172). Према новијим истраживањима о шоовској реконфигурацији драмских жанрова, „драмска (генеричка) реалност коју Шо додељује Јованиној историји је углавном трагикомичка“ (Нфорбин 2009: 207). Поигравајући се жанровима Шо се приближава Брехтовом епском позоришту, које не тежи томе да публику испуни



осећањима, већ да је кроз размишљање трајно отуђи од услова у којима живи (Бењамин 1974: 110). Тако шоовском романсом доминирају осећања, која се потом у трагедији мешају са разумом, да би у епилогу разум надвладао осећања. Сам Брехт је Шоове драме, као и драме Ибзена, Толстоја, Стриндберга, Горког, Чехова, Хауптмана, Кајзера и О'Нила, посматрао као значајне покушаје да се савременим проблемима дâ позоришна структура, у чију сврху се предност увек даје садржају у односу на форму. Шоово поигравање жанровима значило је да је због предности коју је давао садржају тражио адекватне форме којима би исти најприродније изразио. Као и Брехт, Шо је користио смех за своје главно оружје, а како је приметио Бењамин коментаришући епско позориште, за мишљење нема бољег окидача од смеха – стезање дијафрагме обично производи боље шансе за размишљање од стезања душе (111).

Брехт је писао о изванредној улози смеха у Шоовим драмама у свом есеју из 1926. године, „Трипут ‘Ура’ за Шоа“<sup>103</sup>, у којем Шоа назива терористом чије је најбоље оружје смех и изражава своје дивљење према аутору који бескрајно верује у могућност напретка људске врсте (Флокен 2010: 4-5). Брехт је у шоовском театру видео претечу свог епског театра који, као код Шоа, постаје трибина за пропагирање политичких и друштвених идеја помоћу ефекта отуђења или зачудности (*Verfremdungseffekt*), а гледаоце претвара у активне учеснике у мењању света.

Брехт је написао чак три драме о Светој Јовани: *Света Јована у обору за стоку*<sup>104</sup> (1929), *Суђење Јованки Орлеанки у Руану 1431*<sup>105</sup> (1934), и *Визије Симоне Машар*<sup>106</sup> (1942-43). Брехтови комади се разликују како међусобно тако и од Шоовог комада по начину обраде исте теме, али свима им је заједничка критика „оптимистичног убеђења да мир у свету заиста значи мир у свету – да означава правду или једнакост или слободу од терора“, тврди Џули Стоун Питерс у исцрпној компаративној анализи ове четири драме (2004-05: 358). Ауторка

---

<sup>103</sup> Брехтов есеј, чији је оригинални наслов “Ovation für Shaw”, објављен је у: *Modern Drama*, II, September, 1959.

<sup>104</sup> *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (Енгл. *Saint Joan of the Stockyards*)

<sup>105</sup> *Der Prozeß der Jeanne d'Arc zu Rouen 1431* (Енгл. *The Trial of Joan of Arc at Rouen 1431*)

<sup>106</sup> *Die Geschichte der Simone Machard* (Енгл. *The Visions of Simone Machard*)

примећује да је Први светски рат изменио Јовану, која сада постаје „симболична хероина Великог рата, представница борбе против тираније, егземплар храбрости под мрачним ватрама ровова (356) ... 1920. године од ње се очекивало да уради нешто ново за тобоже поново уједињен и толерантан свет“ (357). У вези са привидом толеранције у свету, Шо је сматрао да се морамо суочити са чињеницом да је друштво засновано на нетолеранцији и да су очигледни примери злоупотребе нетолеранције, који су карактеристични за његово доба, идентични онима у средњем веку (1952: 51). Зато прича о Светој Јовани у Шоовим и Брехтовим рукама постаје фундаментална критика националног и међународног правног система (Питерс 2004-05: 358).

Узимајући у обзир размаке од по неколико година од једне до наредне драме о Јовани, капацитет њене приче и тежња за променом и прилагођавањем контексту нису јењавали. Иако се Шо не труди да исприча праву истину о њеном животу, он као и у *Цезару и Клеопатри* тврди да је све што је написао истина:

Ако жели да чује причу о Јовани, упућујем читаоца на комад који следи. Он садржи све што о њој треба да се зна; али како је направљен за позорницу, морао сам да сажмем у три и по сата низ догађаја који су у својој историјској стварности трајали преко четири пута три и по месеца; јер позориште намеће јединство времена и места коме Природа у својој неизмерној расипности не робује. (Шо 1952: 60)

Он тежи да покаже *истину тумачења историје*, па се историјски значај, или Шоова „историјска истина“, која мора бити стављена под наводнике, огледа у модерним идејама које испољавају његови средњовековни ликови (Нфорбин 2009: 239). Драма је усмерена на кризу Јованиног идентитета кроз расправу о томе како би његова јунакиња требало да буде и како ће бити запамћена у историјским књигама, што је тема којом се Шо бавио и у претходна два разматрана комада. Од романсе преко трагедије до комедије, Шо показује да Јованин идентитет не пародира аутор драме, већ друштвени систем моћи.

Први део драме чине прве три сцене „романсе Јованиног успона“. У првој сцени, 1429. године, испред замка у Вакулеру, Јована је решена да буде примљена код капетана Роберта де Бадрикура од кога захтева да јој да оружје и униформу. Постепеним увођењем главне јунакиње, Шо наглашава њену чудесност у

комичном дијалогу између Бадрикура и његовог стјуарта, који се жали да су кокошке престале да носе јаја и краве да дају млека јер их је Јована зачарала како би је капетан примио на разговор. Када се први пут појави на сцени, ова упорна „мршавица од девојке“ која се не плаши Бадрикуровог намрштеног лица, одмах захтева од њега коња, оружје и пар војника да је одведу до престолонаследника Шарла који ће јој помоћи да ослободи Орлеан (Шо 1952: 74). Као права романтична хероина, самоуверена и допадљива Јована својим топлим ласкавим гласом коме је тешко одолети успева да очара све око себе, укључујући Бадрикура и коњаника Поланжа:

ПОЛАНЖ: Има нечега у њој. Доле у стражарници има њих прилично погана језика и поганих мисли. Али нико од њих није приговорио на то што је она жена. Престали су да псују у њеном присуству. Има нечег. Нечег. Можда се исплати покушати ... Кажем ти да сада ништа осим чуда не може да нас спаси.

БАДРИКУР: Чуда су у реду, Поли. Једина мана им је што се данас више не догађају ... Ти мислиш да ова девојка може да направи чудо, зар не?

ПОЛАНЖ: Ја мислим да та девојка јесте нека врста чуда ... Њене речи и њена ватрена вера у Бога су ме острастиле.

БАДРИКУР: Аууу! Ти си луд колико и она.

ПОЛАНЖ: Сада нам треба пар лудака. Погледај докле су нас довели ови нормални! (78-80)

Шо прави паралелу између енглеско-француског стогодишњег рата (1337-1453) и ратова и конфликта у његовој скорашњој прошлости, јер су сви они били територијални ратови у којима је свака страна тврдила да има право на одређене територије. На то право се позива и Јована која, вођена гласовима који потичу од њене бујне маште, жели да одбрани земљу коју Бог није дао Енглезима већ Французима:

ЈОВАНА: [*Енглези*] су само људи. Бог их је створио исто као и нас; али Он им је дао њихову земљу и њихов језик; и није Његова воља да дођу у нашу земљу и говоре нашим језиком (82). Бог им није дао земљу на којима леже њихова утврђења: они су је украли од Њега. Он ју је дао нама. Ја ћу освојити та утврђења. (108)

„Бог“ је одраз снаге Јованине имагинације, док Јована представља отеловљење људске имагинације уопште<sup>107</sup>. У том смислу, занимљиво је запажање Цона Бертолинија да је Шо написао *Свету Јовану* како би нам помогао да замислимо Јовану, односно да *осетимо шта је то имагинација* (2011: 42):

Шо сматра да је Бог створио човечанство најпре га замисливши. Ствари могу постати стварне тек пошто се замисле. Шо као драматичар по навици претвара речи у живот на сцени испред публике, али то претварање је потпуно само онда када публика прихвати Јованину имагинативну стварност, укратко, када и публика замисли Јовану. (32)

Јованина машта представља саму срж њеног сопства. Непосредно пре њеног првог појављивања на сцени, Јована је у дидаскалији описана као *„снажна сељанчица од 17 или 18 година ... необична лица, очију широко размакнутих и избочених као у свих имагинативних људи“* (Шо 1952: 74). Као контраст Јовани, у другој сцени се појављује престолонаследник Шарл који је њена сушта супротност у погледу богатства маште, што се да закључити и по његовом опису, упадљиво различитом од Јованиног, како примећује Бертолини (2011: 37): *„Очи су му ситне и косе, веома приближене, дугачак повијен нос обешен преко дебеле кратке горње усне, а израз лица као у млада џукца који је навикао да га туку, али је и даље непоправљив и неукротив“* (Шо 1952: 89). Шарлов недостатак маште у складу је са његовом немарном личношћу: он дугује велике суме новца својим лордовима, удовољава само себи уместо да служи Француској и најгоре је одевена личност на двору. Вест да му Бадрикур шаље „анђела прерушеног у војника“ необично узбуђује Шарла, али да би одагнао сумњу да Јована може да чини чуда, двор одлучује да је стави на пробу (88). По њеном уласку у дворец у Шинону, уместо Шарла на краљевском престолу Јована затиче Жила де Реа, озлоглашеног Плавобрадог који ће 11 година након овог догађаја (1440) бити погубљен као серијски убица деце. Овај познати драмски трик замене идентитета карактеристичан је за романтичне заплете, али Шо га овде користи најпре као повод за расправу о природи чуда:

---

<sup>107</sup> ЈОВАНА: Чујем гласове који ми говоре шта да радим. Они долазе од Бога.

БАДРИКУР: Они потичу из твоје маште.

ЈОВАНА: Наравно. Тако поруке од Бога долазе до нас. (Шо 1952: 81)

ЛОРД КОМОРНИК: Питам се хоће ли наћи правог краља!

АРХИЕПИСКОП: Наравно да хоће.

ЛОРД КОМОРНИК: Зашто? Како може да зна?

АРХИЕПИСКОП: Знаће оно што сви у Шинону знају: да је престолонаследник најотрцанија и најлошије обучена особа на двору, а да је човек са плавом брадом Жил де Ре.

ЛОРД КОМОРНИК: Никад се тога не бих сетио.

АРХИЕПИСКОП: Зато што ниси навикао на чуда као ја. Она су део моје професије.

ЛОРД КОМОРНИК: Али то онда уопште неће бити чудо.

АРХИЕПИСКОП: Зашто да не? ... Чудо је, мој пријатељу, догађај који ствара веру. То је сврха и природа чудâ. Она се могу чинити чудеснима онима који их доживе, а веома једноставна онима који их изводе. То није битно: ако учвршћују или стварају веру, онда су права чуда. (94-95)

Шоова рационализација чуда говори и у одбрану параболо, које „нису лажи зато што описују догађаје који се никад нису догодили“, као што ни чуда „нису преваре зато што су често веома једноставне и невинне лукавштине којима свештеник појачава веру свога стада“ (95). Овиме се појашњава веродостојност Шоове историје о Јовани, без обзира на њену очигледну неутемељеност у чињеницама. Веродостојност параболо о историји огледа се не само у проучавању доступних докумената, већ и у ауторовој способности да замисли и наслути „шта би све описани историјски ликови рекли да су знали шта заправо раде“, јер изван домета маште и драма и историја остају изван домашаја драматичара (65). Зато је у *Светој Јовани* посебан акценат стављен на имагинацију, која је главно средство животне силе и једина помаже да се замисли виша врста људи. „У људима се буди нови дух: ми смо сведоци почетака једне богатије епохе“ (96), каже се у ничеанском духу оптимизма, који одјекује и у Јованиној решености да се препусти опасностима које са собом носи љубав према религији и рату: „Свуда вреба опасност, осим на небу“ (98). У *Веселој науци* (афоризам 283), Ниче на сличан начин описује људе који се припремају на велике ствари:

Ја поздрављам све знакове за то да почиње неки мужевнији, ратоборнији век, што ће пре свега храбрости опет одавати почаст! ... Јер верујте ми! – пожњети тајну највеће плодности и највећег уживања гласи: живети опасно. Градите своје градове на Везуву!

Пошаљите ваше бродове у неиспитана мора! Живите у рату са себи равнима и са вама самим! (1984: 194)

Као једној таквој јунакињи, која ће својом неустрашивошћу окуражити француске војнике, Шарл на крају друге сцене даје Јовани команду над француском војском и благослов да крене у опсаду Орлеана.

У трећој и најкраћој сцени, Шоова романсирана историја доживљава свој врхунац и даје омаж машти и слободи. Априла 1429. године, на обали реке Лоара, са супротне стране реке и низводно од места на којем енглеска војска држи мостобран, „храбри Динуа, наочити Динуа, сјајни непобедиви Динуа, миљеник свију дама, лепо копиле“, моли за западни ветар како би повео своју војску узводно преко реке и напао непријатеља с леђа (Шо 1952: 93). Динуа је способни војсковођа, незаконити син Војводе од Орлеана, коме је потребно чудо. У дијалогу између Динуе и његовог пажа, Бертолини у птици водомару (the kingfisher bird) види „мултивалентну метафору за Јовану“ (2011: 38):

ДИНУА: Западни ветре, распусни ветре, својевољни ветре, женскасти ветре, ветре преко воде, хоћеш ли икада поново да дуваш?

ПАЖ: [*скаче на ноге*] Погледај! Тамо! Ено где оде!

ДИНУА: [*пренеражен из сањарења: хитро*] Где? Ко? Девица?

ПАЖ: Не: водомар. Као плава муња. Оде у онај жбун.

ДИНУА: [*бесно и разочарано*] И то је све? Ти проклети балави идиоте: дође ми да те бацим у реку.

ПАЖ: [*нимало уплашен будући да га познаје*] Изгледао је тако невероватно дражесно, тај бљесак плаве. Погледај! Ено још једног!

ДИНУА: [*трчећи жустро до ивице обале реке*] Где? Где?

ПАЖ: [*показује прстом*] Поред трске.

ДИНУА: [*задивљен*] Видим га.

*Они погледом прате њен лет све док се птица не скрије иза заклона ...*

ПАЖ: Зар нису дивни? Волео бих да их ухватим.

ДИНУА: Ако те ја ухватим да само покушаш да их заробиш, стрпаћу те у гвоздени кавез на месец дана да те научим шта значи бити у кавезу. Ти си једно гнусно дерле. (Шо 1952: 105-106)

Бертолини пише да је „инстинктивна реакција људи без маште према „дивним“ стварима у животу, слободним стварима, као што је водомар, да их заробе и баце

у кавез“ (2011: 39). Водомар је метафора за Јовану, чија „дивна, слободна машта провоцира људе да пожелеле да је униште, или ако у томе не успеју, макар да је затворе за цео живот“ (Исто).

Ова метафора се такође наговештава у ранијој сцени када Јована зарони између редова дворанина и извуче правога краља на површину држећи га за рукав (Шо 1952: 97). Будући да је Јована поистовећена са водомаром као симболом слободе, Шо као да се поиграо именом ове птице (the kingfisher) и у лику Шарла представио краља рибара (the Fisher King), чувара Светог Грала из артуријанске легенде, чија импотенција утиче на плодност земље и најзад је претвара у пусту земљу. Шарл је немоћан јер га као некрунисаног краља злостављају државни намесници, што само продубљује његов кукавичлук:

ШАРЛ: Да, плашим се. Не вреди да ми попујеш због тога. Лако је оним људинама које носе оружје претешко за мене и имају мачеве које ја једва да могу да подигнем ... Они воле борбу: већина њих прави будале од себе када не ратују; али ја сам миран и разуман; и не желим да убијам људе: само желим да ме оставе на миру како бих уживао на свој начин. Ја никада нисам тражио да будем краљ: било ми је наметнуто. (100)

За разлику од Т. С. Елиота, чији се краљ рибара у *Пустој Земљи* (1922) на крају поеме мири са тим да земљу може уредити само још од фрагмената рушевина модерног света, Шоовог „краља рибара“, Шарла, излечиће ‘Парсифал, Галахад и Борс’ заједно оличени у Јовани. Крај треће сцене и крај Јованиног успона означиће промена ветра на Лоари која симболизује покретање точка судбине и наговештава победу француске војске у бици код Орлеана.

Друга половина драме бави се трагедијом Јованиног пада након што точак судбине достигне највишу тачку у свом успону. У сцени IV представљени су Јованини антагонисти, енглески племић Ворик и француски бискуп од Бовеа, Кошон, који је играо главну улогу на Јованином суђењу и, према званичним историјама, учествовао у Јованином откупу од Бургундије ставивши се на страну Енглеза. Шо ће у другом делу драме покушати да негира Кошонову репутацију злочинца дајући му дугачке рационалне аргументе за његове поступке током суђења и сваљујући кривицу на процес Јованине рехабилитације из 1456. године, када је Кошоново тело ексхумирано и бачено у канализацију, а он сам постхумно

оптужен за превару како би се најлакшим путем Јованино суђење прогласило неважећим (Шо 1952: 40). Јованини антагонисти су у Шоовој драми велики као и Јована и симболично представљају колективне историјске силе које стоје на путу тријумфу прометејског јунака (Нфорбин 2009: 230).

Иако је у првом делу драме Јована приказана као позитивна сила на путу ка напретку, други део драме проблематизује овакво виђење јунака на исти начин као што проблематизује традиционално виђење злочинаца. Шо, као Паренти данас, истиче да је историја обојена ставовима оних који је пишу и да је у историјама углавном представљена страна победника: „Само је у историјским књигама и баладама непријатељ увек побеђен“ (Шо 1952: 111). Стога он у другом делу драме пише историју из перспективе непријатеља. У четвртој сцени, Ворик, као представник енглеског племства, и Кошон, као представник Цркве, удружују своје снаге како би се ослободили Јоване, али је снага њихових аргумената таква да доводи у питање неоправданост оваквог поступка. Најпре, и један и други имају своје разлоге да се плаше силе оличене у Јовани. Кошонова највећа брига односи се на то што Јована дела као да је она сама Црква:

КОШОН: Она доноси поруку од Бога Шарлу, и Црква мора да стоји по страни. Она ће га крунисати у катедрали у Ремсу: она, а не Црква! ... Је ли икада у било ком свом говору поменула Цркву? Никада. Увек само Бога и себе. (120)

Свет у којем ће црквену мудрост, знање и искуство тако лако моћи да одбаци сваки неуки човек који тврди да му се Бог обраћа, Кошон види као „свет крви, беса, пустошења“ у којем ће људи изнова завршити као дивљаци (121). Ворик се, са своје стране, буни што Јована никада у својим говорима није поменула енглеско високо племство коме и он припада, а у њеном веровању да би краљеви требало да поклоне своја краљевства Богу и да владају на земљи као божји намесници види опасну доктрину која прети да ће се племству одузети земља како би била дарована Богу (123). И један и други аргумент начелно су исти:

ВОРИК: То је протест индивидуалне душе против уплитања свештеника или племства у однос између човека и његовог Бога. Када бих морао то некако да назовем, назвао бих га протестантизмом. (124)



КОШОН: Она мисли да су људи који говоре француски оно што Библија описује као народ. Назовимо ту страну њене јереси национализам, ако изволиш: не могу да нађем боље име за то ... Католичка црква зна за само једно краљевство, а то је Исусово краљевство. Поделиш ли то краљевство у засебне народе, свргнућеш Христа са престола. Свргнеш ли Христа са престола, ко ће стајати између наших гркљана и мача? Свет би нестао у хаосу рата. (125)

Кошонови и Ворикови средњовековни аргументи истовремено су и модерна виђења хаоса који су скорашњи ратови оставили иза себе. Кошопова апокалиптична визија распадања друштва због Јованиног „фанатичног национализма и протестантског отпора према власти“ представља осуду Првог светског рата и „оправдава Јованине непријатеље у очима публике“ (Нфорбин 2009: 231). Сукоб између ове три силе – индивидуалне, световне и црквене – за Шоа је одраз Ничеове воље за моћ у свету<sup>108</sup>. Највећи разлог да се једна од ових сила сатре јесте страх<sup>109</sup>, а једини начин да се то оствари је ако се друге две силе уједине у борби против ње.

У наредној сцени, која се одвија након коронације Шарла VII у катедрали у Ремсу, 17. јула, 1429. године, описује се почетак пада трагичког јунака који више није потребан свету, будући да је завршио оно због чега му је био потребан. У складу са Карлајловом концепцијом јунака, пророка ће сменити краљ, Шарл VII, касније прозван Победником. Јованина трагичка грешка се у првом делу пете сцене не поклапа са традиционалним аристотеловским виђењем хибриса као несамерљивога поноса који је инхерентан трагичком јунаку и због којег страда (Настих 2010: 67), иако у очима других ликова, као што су Архиепископ и новокрунисани краљ, тако изгледа:

АРХИЕПИСКОП: Ако не узимам олако Божије име у уста, то је зато што тумачим Његову вољу у складу са ауторитетом који ми даје Црква и моја света дужност. Када си први пут дошла овде, поштовала си је и не би се ни усудила да разговараш са мном на овај начин. Дошла си одевена у врлину понизности; и пошто је Бог наградио твоје походе због те врлине, ти си упрљала себе грехом поноса. Пред нашим очима се одвија стара грчка

---

<sup>108</sup> КОШОН: Знам да док је света, биће и сукоба између цара и папе, између војвода и политичких кардинала, између барона и краљева (Шо 1952: 124).

<sup>109</sup> „Људи ће због страха учинити све“ (Шо 1952: 10).

трагедија. То је казна због хибриса. (Шо 1952: 132) ... Због поноса свако мора да страда. (135)

Али Јована не види себе као поносну, нити примећује да се променила након својих војних похода. Шо сматра да њена неукост, наивност и невиност узрокују њен пад, а не њен понос:

ДИНУА: Немаш пуно пријатеља на двору.

ЈОВАНА: Зашто ме сви ти дворјани и витезови и свештеници мрзе? Шта сам им ја урадила? ... Крунисала сам Шарла и направила од њега правог краља, а све почасте за то иду њима. Зашто ме онда не воле? ... Свет је исувише зао за мене. (128) ... Знам да никоме од вас неће бити жао када одем. (130)

Горка спознаја да више није пожељна на двору, да ће је извући на улицу и спалити као вештицу, да нико са француског двора неће мрднути прстом да је спаси када је се докопају Енглези (136), доноси Јовани самоспознају о властитом уделу у догађајима који су довели до њеног пада и реалистичко трежњење да нема никога на овом свету ко би се заузео за њу, али истовремено појачава њену веру у Бога. На тај начин *Света Јована* постаје трагедија дефинисана као „имитација кретања ка откривању истине, односно ка самоспознаји“ (Настих 2010: 8). Крај сцене се може тумачити и као приказ Јованиног поноса, али и као слика њене упорности да не одступи од онога у шта верује упркос добронамерним саветима Архиепископа и Динуе:

АРХИЕПИСКОП: Када изађеш кроз ова врата напоље, народ ће ти клицати ... Али ти ћеш упркос томе бити сама: они те не могу спасити. Ми и само ми стојимо између тебе и ломаче...

ЈОВАНА [*очију упртих у небо*]: Ја имам боље пријатеље и савете од ваших.

АРХИЕПИСКОП: Видим да узалуд трошим речи обраћајући се окорелом срцу. Одбијаш нашу заштиту и решена си да нас све окренеш против себе. Убудуће, онда, штити саму себе; и ако не успеш, нека ти се Бог смилује.

ДИНУА: То је истина, Јована. Обрати пажњу на њу. (138)

Верна својим идеалима, Јована напушта француски двор, остављајући за собом чудну атмосферу опасне моћи њених речи, које ремете здраво расуђивање чак и

оним најразумнијима. Краљ, коме је Јована највише помогла, први је на списку оних који би је се решили: „Када би макар заћутала, или отишла кући!“ (139).

Сам помен хибриса у овој сцени изазвао је реакције многих критичара који су одбацили могућност да је *Света Јована* трагедија, будући да према аристотеловској дефиницији светац не може бити трагички јунак. Али погрешно је тумачити *Свету Јовану* као класичну трагедију, јер је она пример модерне шоовске трагедије у којој су сажети најважнији принципи његове уметничке мисли. Ако је Шоова Јована вођена пелагијевским принципом слободне воље и ако је њена имагинација оличење шоовске животне силе која обезбеђује напредак, онда се може закључити да Јована није била пука жртва друштвеног и црквеног система, већ је и својеволјно допринела своме паду. Јованин хибрис добија свој пуни израз у завршној сцени суђења, чија се централна драма, која према Бертолинију постаје и централна драма читавог комада (2011: 37), односи на њено превазилажење страха од смрти и одабир смрти уместо живота без слободе. У односу на класичну, ренесансну и елизабетанску трагедију, у којима су предсказања и прорицања неки од главних елемената трагедије, животна сила која покреће Јовану може се упоредити са „Хамлетом или Едипом, који су гоњени жељом да пронађу убице својих очева, или Магбетом који жели да открије да ли су тачна предсказања вештица“:

Још нико није тврдио да натприродне силе које делом контролишу јунаке Шекспирових трагедија (као што је, на пример, дух Хамлетовог оца) спречавају њихово делање и изборе као људских бића, нити је било ко негирао њихов статус трагичких протагониста. Избори и делања ових још несавршених ликова воде их у смрт. (Нфорбин 2009: 235)

*Света Јована* је модерна трагедија која прави аналогije између средњовековних ратова и модерних ратова. „Шоова Јована је аутсајдер који се осећа најусамљеније у друштву оних који изражавају мишљења свог времена“, каже Холројд, док „[њ]ени безвременски гласови одражавају њену удаљеност од овог света и чине је сродном човеку који се осећао странцем на овој планети, а лагодно само у друштву мртвих“ (1998: 525). Холројдова опаска се односи на јавни прогон који је Бернард Шо доживео за време Великог рата, када је рат

описао као лудило изазвано капиталистичком борбом за све већа тржишта (445). Шо је 6. августа, 1914. године, дао следећу изјаву о рату:

Мораћемо да се боримо и умиремо и плаћамо и патимо уз болно сазнање да жртвујемо себе за лудачку ствар ... За сада нам преостаје још само једна ствар осим борбе ... А та једна ствар је да одмах почнемо да радимо на састављању неизбежног мировног уговора који сви морамо потписати онда када довољно напунимо своје стомаке убиствима и пустошењем. (448)

Када је пар месеци касније у чланку за једне британске новине описао Енглеску и Немачку као „две срдите пргаве цукеле“, а војницима обе стране поручио да убију своје официре и оду кући, доспео је на црну листу безмало свих новина у Британији (449). Његовој озлоглашености још је више допринео чланак „Здраворазумски о рату“ (1914), написан по узору на *Права човека* (1791) Томаса Пејна, у којем Шо описује рат као производ силног зла чији је циљ да се одређене земље докопају што већег богатства. Чланак је изазвао бурне реакције јавности: библиотеке и књижаре склониле су Шоове књиге са полица, новине су сугерисале читаоцима да бојкотију његове драме, син председника Владе је изјавио да Шоа треба стрелјати, а бивши председник САД-а, Теодор Рузвелт, назвао га је издајником (452). Шоов пријатељ, Гренвил Баркер, писао му је из Њујорка да тамо више није пожељан као што је некада био и да је због чланка који је написао стекао пуно непријатеља и наљутио многе своје дотадашње пријатеље (Исто). Баркерове речи се чују у *Светој Јовани*<sup>110</sup> и доводе у везу Јованино и Шоово страдање због неразумевања јавности на које су обоје наишли. Када је Бернارد Шо написао *Свету Јовану*, пар година након Великог рата (1923), прошло је довољно времена да се искристалише поглед на историју рата. Иако дуго времена омражен због својих ставова, 1925. године Шо је био номинован за Нобелову награду<sup>111</sup>, коју није претерано ценио, као уосталом ни друге награде за уметност: „Уметничко дело се не може оцењивати као испит у школи“, сматрао је (530). Али

<sup>110</sup> ДИНУА: Немаш пуно пријатеља на двору. (Шо 1952: 128)

<sup>111</sup> Холројд пише да је Шо четири или пет пута раније био номинован за Нобелову награду, а потом одбијен (1998: 530). Када ју је коначно добио, одбио је новац од награде, али будући приморан да га прими, касније га је уложио у књижевно удружење за добре енглеске преводе шведске књижевности (531).

те године, након великог успеха *Свете Јоване*, читав свет је препознао да је аутор од ње направио једну велику фигуру „па макар се она разликовала од праве Јоване“ (Исто). Свет је заборавио да је Шо скоро увек био описиван као дијаболнична фигура и коначно га канонизовао (531). Шоов коментар на Нобелову награду био је: „1925. године нисам ништа написао. Вероватно су ми зато дали награду“ (Исто).

Због свега овога, сцена Јованиног суђења у Руану, 30. маја, 1431. године, у неку руку представља симболично извођење Бернарда Шоа пред суд јавности. Девет месеци пре суђења Јовану су заробили Бургундинци, а пет месеци након тога Енглези су је откупили како би је извели пред суд. Шо својим драмским судским процесом показује да Јована страда зато што не разуме оптужбе подигнуте против ње<sup>112</sup>, што сцену чини мучном у тој мери да и Инквизитор примећује како је „ужасно видети младо и невино чељаде смрвљено између моћних сила, Цркве и Закона“ (Шо 1952: 168). У свом незнању она сваком својом речју себе још више оптужује за јерес, али не одступа од вере у своје гласове и одбија заклетву над Библијом – „ЈОВАНА: Не могу вам рећи целу истину: Бог не дозвољава да се каже цела истина. И када је кажем, ви је не разумете. Тачна је она стара изрека да ће онај ко говори истину сигурно завршити на вешалима“ (154). Слично изјављује отац Киган у *Другом острву Џона Була*: „Мој смисао за хумор састоји се у томе да говорим истину. То је најсмешнија шала на свету“ (Шо 1908а: 38), што опет подсећа на изјаву Шоовог животног јунака, Томаса Карлајла: „Сада ме називају великим човеком, али нико не верује у то што сам им говорио“ (Бентли 1947: 187).

Кошон је одлучан у томе да се Јовани праведно суди, а Ворик да је Јованина смрт политичка неопходност. Испоставља се, пак, да је световна моћ највећа претња јеретцима:

ИНКВИЗИТОР: Ако мрзите окрутност, запамтите да ништа није тако окрутно као последице толеранције јереси. Запамтите такође да ниједан суд није толико окрутан као што је то обичан народ када сумња да је неко јеретик. Јеретик у рукама инквизиције је

---

<sup>112</sup> ЛАДВЕНИ: Јована: ми сви покушавамо да те спасимо ... али тебе је заслепио огромни понос и уображеност.

ЈОВАНА: Зашто то кажете? Нисам рекла ништа погрешно. Не разумем. (Шо 1952: 160)

заштићен од насиља, следује му праведно суђење и не може да буде погубљен, чак и ако је крив, уколико се покаје након сагрешења. (Шо 1952: 150)

Растрзана између Цркве, закона и страха од смрти, након што сазнаје да су је гласови изневерили и да ће бити спаљена на ломачи као јеретик, Јована јавно признаје своју кривицу, али доживотна казна затвора на коју је осуђује црква доводи до трагичне самоспознаје и повлачења признања у монологу који је најпоетичнији део драме:

ЈОВАНА: Потпалите своју ватру: мислите ли да је се плашим више од пацовског живота у рупи? Моји гласови су били у праву. Да: рекли су ми да сте будале ... Обећали сте ми живот; али лагали сте ... ускратити ми небеску светлост и поглед на цветна поља; оковати моја стопала тако да никада више не могу да јашем са војницима нити да се пењем по брдима; натерати ме да удишем прљаву влажну таму и одвојити ме од свега због чега волим Бога и онда када ме ваша злоба и лудост искушавају да га мрзим: све ово је много горе од библијске пећнице ... Када бих само могла да још увек чујем ветар у крошњама дрвећа, цвркут шева на сунцу, младу јагњад како мекећу на здравом мразу, и света црквена звона која ми на крилима ветра шаљу анђеоске гласове. Али без ових ствари ја не могу да живим; и зато што желите да ми их одузмете, мени или било којем другом људском бићу, сада знам да су ваши гласови ђаволски, а да моји потичу од Бога. (165-166)

Јована коначно превазилази страх и својевољно бира живот у смрти уместо смрти у животу. Након њеног погубљења, које се одвија ван сцене, Капелан, у улози Јуде, изјављује попут Исуса: „Мој Боже ... нисам знао шта радим“ и обраћајући се осталима плачљивим гласом објашњава да је управо присуствовао страдању једног Христа, са којим човек може да саосећа само ако својим очима види пламени пакао који га је прогутао (169). Док се окупљени свет смејао Јовани као што се смејао и Исусу, она је од непознатог војника затражила крст, који је он направио од два прутића, а затим га је, плашећи се за његову безбедност, упозорила да се склони од ње, показујући тим несебичним чином да не може потицати од ђавола (171).

Да ово није класична трагедија види се у Шоовој намери да отпочне своју драму тек након смрти протагонисткиње, као што су то, по његовом мишљењу, радили велики писци: „Осредњи драматичар увек почиње своју драму на самом почетку; првокласни драматичар почиње у средини; а генији – као Ибзен, на

пример – почињу на крају“ (Шо 1948б: 84). Тако се, супротно очекивањима, *Света Јована* не завршава смрћу протагонисткиње, а Јованина прича као да тек почиње у епилогу драме који симболизује „позитивну моћ уснулог сопства“ (Бертолини 2011: 27) и „трагедију каналише ка трагикомедији“ (Настих 2010: 66). Епилог *Свете Јоване* приказује један сан, чија је форма искоришћена како би се прошлост пројектовала у будућност и осудиле последице Јованине смрти. Као у сваком сну, границе времена и простора овог сна су порозне. Он почиње као сан Шарла VII, сада већ Победника. Први тренуци Шарловог сна одвијају се јуна 1456. године, када је Јована рехабилитована и када је, према речима првог посетиоца сна, Ладвенија, истина напokon избила на видело и разоткрила увреду правде, клевету Цркве и оргију лажи и лудила: „Са беле одоре невиности је скинута љага ужарене ломаче; свети живот је очишћен од греха; праведно срце које је преживело буктињу је посвећено; велика лаж је заувек ућуткана; и велика неправда је исправљена пред очима свих људи“ (Шо 1952: 174-175). Из таме се уз блесак летње муње појављује Јованина силуета, потом само благо осветљена бледом зеленкастом светлосћу лампи покрај Шарловог кревета<sup>113</sup>. Краљ, који је и после толико година остао симбол за недостатак маште и осећања за уметност, и лице које је највише профитирало од Јованиног политичког убиства, упућује Јовану у оно што се дешавало након њене смрти:

ШАРЛ: [С]уд је прогласио твоје судије корумпираним злим преварантима.

ЈОВАНА: Нису то били. Они су били искрена дружина јадних будала као и свака пре њих која је спалила оне боље од њих самих ... Ја сам свеједно изгорела на ломачи. Могу ли да ме оживе?

ШАРЛ: Да могу, двапут би размислили пре него што то ураде. (177)

У Шарлов сан потом долазе ликови из прошлости: Кошон, Динуа, војник који је Јовани дао крст, Капелан, Целат, Ворик, Архиепископ, Инквизитор. Кошон очајава због ружне слике по којој ће га се човечанство сећати: „[В]идеће у мени тријумф зла над добрим, лажи над истином, окрутности над милошћу, пакла над рајем“, док га Јована теши речима: „Надам се да ће људима сећање на мене

---

<sup>113</sup> Бертолини у експресионистичком осветљењу у епилогу види продубљење метафоре за недостатак маште, чија је основна форма у комаду ослабљен вид и тама (2011: 30-31).

донети добро, а не би ме се тако добро сећали да ме ти ниси спалио“ (178). Али, „[м]ора ли свако доба да убије једног Христа у мукама како би се спасили људи без маште?“, пита се Кошон реторички у овом централном проблему драме (183). Потврдан одговор овде се подразумева јер је на основу историјских догађаја постало јасно да политичари користе снагу људске вере и Божије име како би убедили људе да све што чине, чине у њихову корист и у име Бога.

Када Капелан, који је после Јованине смрти плакао у покајању, објашњава у епилогу како је спасио своју душу, он каже да је учинио врло округну ствар зато што није знао како изгледа округност: „Знате, нисам је никада видео. У томе је велика тајна: морате да је видите. И тек тада можете бити искупљени и спашени“ (Шо 1952: 183). Пошто је Шоова публика била сведок страдања за време Великог рата, епилог има за циљ да кроз осуду другог судског процеса, којим је Јована на вештачки начин рехабилитована из политичких побуда, укаже на немогућност исправљања грешака из прошлости, али и на могућност спречавања истих грешака у будућности. Шарлов сан на крају драме постаје сан публике, када се радња измешта у годину Јованине канонизације, 1920. „Било им је потребно пола сата да те спале на ломачи“, каже Динуа, „а четири века да открију истину о теби!“ (186). Након што се сви ликови поклоне Јовани у знак поштовања и славе, она поставља још једно битно питање: „А сада ми реците: да ли да се уздигнем из мртвих и вратим вам се као жива жена“ (187)? Одрични одговор сваког од ликова, па чак и Капелана који је преклиње да се не врати у свет живих како би могао да умре на миру, показује да свет још увек није нити спреман нити довољно добар да прими у наручје своје хероје.

Комад се завршава Јованиним очајним узвиком који алудира на библијске Псалме<sup>114</sup>, док беличасто светло прави ореол око њене главе: „О Боже који си створио ову земљу, када ће она бити спремна да прими Твоје свеце? Колико дуго, о Господе, колико дуго“ (189)? Овај тренутак, када Јована „стоји осветљена и

---

<sup>114</sup> „Докле ћеш ме, Господе, сасвим заборављати? Докле ћеш одврати лице своје од мене?“ Библија, Стари Завет, Псалм 13:1.

„Господе! Хоћеш ли дуго гледати? Отми душу моју од нападања њиховог, од ових лавова јединицу моју.“ Библија, Стари Завет, Псалм 35: 17.

„Докле ћеш се, Господе, једнако гневити, јарост Твоја горети као огањ?“ Библија, Стари Завет, Псалм 79: 5.



дословно и фигуративно“, заокружује трагичку вредност јунакиње чинећи је метафором која „има значење за цео свет, и није само пука декоративна фигура у нашем сећању и машти“ (Бертолини 2011: 28). Она показује да је имагинација средство путем којег људски ум може „премостити јаз између живота и уметности, између реалности и фантазије“ (31) и оправдава Пиранделову хвалу Бернарда Шоа као истински великог песника чија је *Света Јована* „дело поезије од почетка до краја“ (Пирандело 1924).

Иако говори много о Шоовом осећању историје, *Света Јована* се не може једнострано одредити као историјска драма јер се у њој одвија много више од историје. Она је крцата Шоовом „интелектуалном енергијом“ и у гледаоцима буди „интелектуално узбуђење“ (Мекарти 1951: 162), али према Мекартију, *Света Јована* је религијска драма чија историјска позадина није јача страна, јер Шо не мари за ствари које су мртве, већ за ствари које живе (163). Са друге стране, религија као покушај проналажења система вере који ће нам омогућити да лакше идемо кроз живот увек је савремена тема. Бернард Шо у *Светој Јовани* обрађује тему религије у спрези са прошлошћу и ставља акценат на унутрашњи сукоб који није својствен само Јовани, већ свим људима, „било да је у питању Исус, Јан Хус, Галилео или неко од мање познатих мушкараца и жена“ (165). Немогућност да се овај сукоб „религијске инспирације против света“ унутар сопства разреши, јер је у питању „битка која се никада не може у потпуности добити, нити изгубити“ (Исто), води у трагедију живљења, којој Шо није био приклоњен, мада се она кроз један устаљени шоовски драмски образац упорно враћа у његову драматургију, што се одражава у потреби да у драми једним великодушним чином аутор подари гласове оним историјским личностима које су у историјским уџбеницима биле ућуткиване.

## 2. Деконструкција званичне историје у Шоовим критичким и политичким драмама и списима

„То је чудновато, али је истинито, јер је истина свакад чудновата – много чудноватија него измишљотина. Ох, да се она може како год исказати. – Како би романи много добили! Тад би сав свет изгледао друкчије, а пороци и врлине често би морали мењати своје улоге! ... Напослетку, кад би се стварима дало право име, и сам би се Цезар стидео своје славе.“

Лорд Бајрон, *Дон Жуан*

И поред светске славе коју је почео да ужива након *Свете Јоване* и добијања Нобелове награде, Бернард Шо се суочавао са оштрим коментарима критичара до краја свог живота. У вези са његовом уметношћу најчешће су се чуле следеће замерке: да су сви Шоови ликови засновани на Шоу; да Шо није оригиналан будући да понавља идеје Ничеа, Ибзена и других аутора; да је Шоова уметност дидактична и самим тим досадна; да је Шоова драма превазиђена и није релевантна; да Шо пише дебате и књиге, а не драме; да су Шоова опширна излагања старомодна у односу на пост-драмски / формалистички / неоавангардни театар; да Шо нити разуме, нити уме да представи осећања; да Шо не уме кохерентно да конструише своје драме; да је Шо површан; да Шоова лоша и неадекватна политика квари његову уметност (Свицки н.д.). Са друге стране, било је и критичара који су бранили Шоа од оваквих критика, залазећи у другу крајност испуњену све самим суперлативима о његовој уметности. И једни и други показују да је шоовска драма била несхваћена и погрешно тумачена, али док би другим ауторима ово представљало препреку, Шо ју је преокренуо у своју корист тако што је између ова два критичка табора подстакао расправу, која и јесте била његов уметнички циљ.

Иако су га једни бранили, а други кудили, делили су мишљење о томе да је Шо „луцкасти хумориста“, сјајан жонглер идејама, уметник којег не треба схватати озбиљно будући да брзо мења мишљења, и човек који је у стању да уради било шта како би задивио и забавио публику (Честертон 1909б: 56).

Најопаснија је била Шоова способност да „одбрани било шта или да нападне било шта“ у својим покушајима да обзнани своју истину:

Уобичајена здраворазумска фразеологија ... назива вино „белим“ иако је оно жуте боје ... Грожђе зовемо „белим грођем“ иако је оно очигледно светло зелене боје. Европљанина, чији је тен розикасте боје, назвали смо језивим термином „белац“... Наравно, ако би неки човек у ресторану затражио од конобара боцу жутог вина и зеленкасто-жућкасто грожђе, конобар би несумњиво мислио да је човек луд. Исто тако, када би владин службеник извештавајући о броју Европљана у Бурми рекао „Тамо живи само око две хиљаде розикастих људи“, добио би отказ због збијања шале. Очигледно је да би и један и други прошли као боси по трњу зато што су говорили праву истину. Тај исувише искрен човек у ресторану и тај исувише искрен човек у Бурми је Бернارد Шо. Он се доима ексцентричним и гротескним зато што одбија да прихвати опште убеђење да је бело жуто. (59-60)

Међутим, његов хваљени реализам урушава се увођењем шоовског идеала о натчовеку: „Онај ко је свалио сву кривицу на идеале, поставио је најнемогућнији од свих идеала, идеал настанка новог бића“ (62). Због тога, сматра Честертон, Шо никада није видео ствари какве заиста јесу, јер „[в]идети ствари какве оне заиста јесу не значи замислити полубога безграничних менталних способности, који ће се можда појавити, а можда и не, у последњим данима Земље, а потом све остале људе посматрати као идиоте“ (63). Заражен Ничеовом идејом да ће човек бивајући већи и снажнији све више презирати остала бића (64), Шо је поредио човечанство са таквим „нечовечним“ људима као што су Наполеон и Јулије Цезар (62), па чувени шоовски афоризам из *Човека и натчовека*, „златно правило је да нема златних правила“ (Шо 1971: 251), постаје, према Честертону, најгоре златно правило од свих, које баца човечанство у окове (1909б: 61-62).

У Честертоновој критици Бернарда Шоа као једног од јеретика модерног доба, што је према Честертону била његова позитивна особина, Шо је неправедно оптужен за одбацивање човека као таквог и за пропагирање напретка ради напретка. За разлику од Лукача који сматра да Шоу његов поштени поглед не дозвољава да не примети да трагедије ипак постоје, али да истовремено његово „целокупно осећање живота протестује против тога да трагедије значе, да оне симболизују живот“ (1978: 471), Гилберт К. Честертон оптужује Шоа за

песимизам у погледу напредовања људске врсте: „Господин Шо не може да схвати да је у нашим очима ствар коју ценимо и волимо човек – стара испичтура, вероломац, човек који се бори и греши, путени и угледан човек“ (1909б: 66-67). Честертон не сматра да је песимизам, већ Шоова безосећајност та која је његове критичаре увек наводила на погрешан пут, па тако и у случају његове јавне осуде Шекспира, која је била само неспоразум (1909а: 102). Међутим, јавна осуда Шекспировог песимизма била је најсјајнија од свих његових изјава и није представљала неспоразум. Шо је осудио Шекспиров песимизам јер сам болује од „озбиљног оптимизма, чак трагичког оптимизма“, а то је истински велика ствар код Шоа:

Живот је нешто што је исувише величанствено да би се у њему уживало. „Бити“ је само по себи захтевна и исцрпљујућа работа. Његово неразумевање Шекспира потиче већим делом од чињенице да је он био пуританац, док је Шекспир био католик. Први се увек упиње да види истину; потоњи је најчешће спокојан што се истина налази тамо негде (103) ... Шекспир није ни у ком случају био песимиста; он је био, ако ништа друго, оно толико универзални оптимиста да је био у стању да ужива чак и у песимизму. (104-105)

Честертону је сметао дидактични дух Шоове уметности, па му је замерио једино то што га није било лако задовољити. Са друге стране, устајући против оних критичара који су тврдили да Шо лако мења мишљење о стварима, он хвали доследност Шоових принципа, иако исте критикује. Честертонова запажања потврђена су у драмама које су тумачене у претходном поглављу, у којима Шо на примеру великих историјских личности, али и неисторијских ликова, развија своју филозофију о натчовеку.

Шоове драме које ћемо анализирати у наредном поглављу користе савремено знање како би преиспитали прошлост, и разоткривају историјску свест која није неутрална, објективна и лишена страсти, већ приморана да заузме страну у својој вољи за знањем. Ауторова страст за истином долази до изражаја кроз његову осуду ратова, људских страдања, колонијализма и империјализма, чији се апсурд показује кроз историју искоришћену као позадину која активно учествује у драми, иако је нагласак привидно стављен на мелодрамске заплете, чија фриволност помаже да се јасније сагледа апсурд људског страдања.

Драме *Човек судбине*, *Цезар и Клеопатра* и *Света Јована*, које је аутор жанровски редом одредио као „фиктивни исечак историје“, „историју“ и „хронику у шест сцена са епилогом“, базиране су на клишеу да је истина чуднија од фикције. Са друге стране, *Баволов ученик* показује да се уметничка истина и историјски смисао могу исказати и преко неисторијских ликова у фиктивним историјским епизодама. У драмама *Друго острво* *Цона Була*, *Кућа која срце слама* и *Женева* Шо наставља да надограђује овај клише, показујући да је истина „по природи ствари чуднија од фикције, будући да стварамо фикцију тако да одговара нашим потребама“ (Честертон 1909б: 60). Пишући о историји уз осећај дужности да је овековечи и учини приступачном, Шо омогућава да се она проживи кроз фикцију. Фикција, са своје стране, прилагођава чињенице које традиционално изједначавамо са истином, иако се већина чињеница „међусобно не слаже“ и представља „најнестабилнији фактор нашег сазнања о свету“ (281), па је у том смислу прилагођавање чињеница у историјској фикцији једнако прилагођавању и преиспитивању истине.

## 2.1. Друго острво Цона Була: Шо и Ирска

„Сви добро знају шта није у реду са Ирском, и сви знају да ће све бити у реду само ако се та недаћа отклони, ако Ирска добије самоуправу и постане слободна земља.“

Бернард Шо, „Проблем са Ирском“

У мору стереотипа који се везују за ирски народ, налази се и веровање да у Ирској време тече другачије. Оно је можда утемељено на магичној клими Ирске, која је чини делом нашег света снова, како ју је Шо једном описао. Али чак и с оне стране фиктивног драмског потенцијала који је инхерентан ирској историји, за поменути стереотип може се наћи и једно здраворазумско објашњење.

У недељу, првог октобра 1916. године, у тачно два сата ујутру, Ирска је променила начин мерења времена који је до тада користила у британско мерење времена, познато под називом Гриничко време (Greenwich Mean Time, GMT), или Координирано светско време (Coordinated Universal Time, UTC). Међутим, све до 1916. године, време се у Ирској мерило даблинским временом, услед чега је Ирска „заостајала“ за Великом Британијом тачно 25 минута. Овај временски заостатак може се схватити и симболично, као један од могућих разлога због којих је Бернард Шо напустио Ирску 1876. године, да би, ако се послужимо цојсовском метафором, избегао мреже које Ирска баца на душе своје чељади како би их спречила да полете<sup>115</sup>. Шо се након емигрирања први пут вратио у Ирску 1905. године, на наговор своје жене Шарлоте, а последњи пут ју је посетио 1922. године. На догађаје који су обликовали бурну историју Ирске између 1905. и 1922. године, утицаја је имао и Шо својим писањем о актуелним политичким проблемима, а нарочито о проблему који је, чудном подударношћу, почео да се разрешава управо 1916. године, када је Ирска пожурила да сустигне Европу и надокнади својих 25 минута заостатка. Нажалост, тај се важан корак ка разрешавању питања ирске независности није могао начинити без крвопролића.

---

<sup>115</sup> У *Портрету уметника у младости*, Цојс пише: „Душа се рађа ... Њено рађање је споро и мрачно, тајанственије од рођења тела. Кад се душа једног човека роди у овој земљи, на њу бацају мреже да би је задржали да не узлети ... Ирска је стара крмача која једе своју прасад“ (2004: 203-204).

Шоа је већ дуже време фасцинирала идеја да напише „страховито модеран“ ирски комад, у којем неће бити „баншија<sup>116</sup> ни леприкона<sup>117</sup>“, а прилика за писање једног таквог комада указала се 1904. године, када је основано Национално ирско позориште у Даблину, Позориште Еби (Abbey Theatre), за чију церемонију отварања је Виљем Батлер Јејтс, један од оснивача позоришта, позвао Шоа да напише ирски комад (Холројд 1998: 302). Две године раније, Јејтс је у сарадњи са Леди Грегори написао једночинку у националистичком духу, *Кетлин Ни Хулихан* (*Cathleen Ni Houlihan*), чија је насловна хероина „једна старица“ која симболично представља напаћену земљу Ирску. Када су се 22. августа, 1798. године, француске трупе искрцале у Ирској да подрже Ирце и да им помогну у борби против британске власти, старица посећује дом Гиланових, у којем теку припреме за венчање старијег сина Мајкла. Чудна старица коју виђају да лута земљом кад год се слути рат или невоље говори о својим лутањима на која ју је нагнао „велики број странаца у кући“ (Јејтс 1991: 7). Странци су јој отели земљу, њена четири лепа зелена поља – Алстер, Манстер, Конот и Ленстер:

СТАРИЦА: Понекад су моје ноге уморне, а руке мирне, али нема мира у мом срцу. Када ме људи виде мирну, мисле да ме је прегазило време и да у мени више нема живота. Али када ми прете невоље, онда морам да разговарам са својим пријатељима. (7) [Али] ја имам своје наде ... Наду да ћу повратити своја лепа поља; наду да ћу истерати странце из своје куће. (9)

У младом Мајклу, који стоји опчињен старичиним речима, буди се патриотизам због којег напушта дом и будућу супругу да би се придружио онима који ће борбом за независну Ирску зарадити бесмртност. Јејтсова драма је због своје патриотске теме доживела велики успех у Ирској, нарочито због тога што се знало да су се Французи и Ирци предали Британцима 8. септембра исте године, само пар дана након одвијања радње Јејтсове драме, и тиме изневерили Кетлин Ни Хулихан, па је комад 1902. године важио и као подстрек и упозорење.

---

<sup>116</sup> У ирској митологији, банши је вила весница смрти.

<sup>117</sup> Леприкон је ирски вилењак који ће човеку који га улови донети срећу тако што ће му дати свој ћуп са благом.

За разлику од Јејтса, Шо је одлучио да у својој драми прикаже право стање ствари, односно не само последице британског тлачитељског режима, већ и ирску пасивност и последице помирења једног народа са страном доминацијом. Јејтс је честитао Шоу на томе што је у својој драми рекао ствари о Ирској које су потпуно исправне, ствари које нико пре њега није рекао, али је на крају одбио комад наводећи као разлог његову дужину (Холројд 1998: 306). Шо је, међутим, знао да је комад одбијен јер „није пристајао духу нео-гелског покрета, који је усмерен на стварање Нове Ирске по угледу на сопствене идеале“, док његова драма даје „један прилично прецизан опис стварне старе Ирске“ (Шо 1908а: v). Поређење Нове и Старе Ирске алузија је на Јејтсову драму, у којој се стара и изборана Кетлин Ни Хулихан, која симболизује стару Ирску, на крају трансформише у прелепу младу деву која хода уздигнуте главе, као краљица (Јејтс 1991: 11), односно у Нову и независну Ирску уз помоћ младих Ираца који желе да се боре за њену независност. Шо је у оваквом коришћењу традиционалног мотива трансформације из ружног у лепо, старог у младо, мртвог у живо, који налазимо у многим митовима и бајкама, видео само сањарење једног идеалисте. За разлику од Јејтса, Шо није желео да буде идеалиста. Како каже Холројд, „тамо где Јејтс пише поезију, Шо се смеје“ (1998: 306), а смех и у овом случају користи да скрене пажњу на проблеме од општег значаја.

Многе Шоове драме могу се тумачити као покушаји да се свет деколонизује и будућност претвори у постколонијалистичку (Дејвис 1998: 231), али је у том смислу *Друго острво Џона Була* нарочито значајна драма будући да документује како Шоову анти-колонијалистичку и анти-империјалистичку кампању, тако и његова политичка решења и амбивалентна осећања која је гајио према земљи у којој је рођен и према земљи у којој је провео већи део свог живота.

Оштре осуде колонијалних техника „цивилизовања“ домородачких народа појавиле су се још почетком XVI века, када су могућности које је нудио Колумбов Нови Свет, откривен 1492. године, узбуђивале свест Европљана<sup>118</sup>. Осуде

---

<sup>118</sup> Један од ватрених поборника за домородачка права био је Бартоломе де лас Касас (1484-1566), који се за иста залагао у делима као што су *Веома кратак приказ уништења Индија* (*Very Brief Account of the Destruction of the Indies*, око 1542) и *Историја Индија* (*The History of the Indies*, око



колонијалне праксе наметале су разна питања: Да ли је могуће избећи нетрпељивост која је директна последица колонијализма? На који начин би човечанство требало да превазиђе и занемари најважнију одлику колонијалног дискурса о којој је писао Хоми Баба: њену „зависност од идеје ‘фиксираности’ у процесу идеолошке конструкције другости“ (Баба 1994: 94)? Или, ако употребимо Бурдијеову терминологију, на који начин ваља угушити симболичко и културно насиље које се начелно наставља чак и онда када колонизатори дају колонији право на самоуправљање (Бурдије 2003)?

Последње питање нарочито је значајно за ирску борбу за независност с краја XIX и почетка XX века. Британска влада погубила је због издаје већину предводника Ускршњег устанка (Easter Rising), који су на ускршњи понедељак, 24. априла, 1916. године, у Даблину потписали проглашење Републике Ирске. Пре Ускршњег устанка, покрет за самоуправу Ирске (Irish Home Rule) добијао је на снази, али њиме нису били задовољни ни протестантски унионисти, ни католички националисти. Први су се противили самоуправи Ирске јер су желели да остану део Уједињеног краљевства, док је друга, католичка, струја потраживала већу независност за Ирску од оне коју јој је обезбеђивао закон о самоуправи, будући да би према том закону Ирска и поред самоуправе морала да остане део Уједињеног краљевства. Иако је трећи закон о самоуправи изгласан 1914. године, због

---

1564). Потоње дело садржи и део говора доминиканског свештеника, Фреј Антонија Монтесиноса, који је дигао глас против окрутног поступања према урођеницима: „Зар они нису људи? Зар они немају рационалне душе? Зар не би требало да их волите као што волите себе? Како можете да живите у тако дубоком и летаргичном сну“ (Монтесинос 1511)? Лас Касас је, са своје стране, 1550. године у шпанском градићу Ваљадолиду (Valladolid) победио у дебати која се тицала питања „Да ли урођеници имају душе?“ тако што је побио аргумент свога противника, Хуана де Сепулведе, да су урођеници по својој природи робови (в. Мекнат 1909: 277-294). У *Уништењу Индија*, Лас Касас пише: „У стадо ових кротких оваца ... упали су Шпанци ... као изгладнели вукови, тигрови и лавови, и већ четрдесет година раде једно те исто; ни данас не поступају друкчије, већ их злостављају, убијају, муче, киње и уништавају све чуднијим и новијим, различитим врстама окрутности, које нико раније није видео, за које нико раније није чуо, нити о њима читао...“ (Лас Касас 1550) (Мекнат 1909: 317-318). Лас Касасова дела утицала су на познатог француског есејисту Монтења, који је у свом есеју „О кочијама“ оптужио европске освајаче за то што су као пошаст „умногоме убрзали пропадање и уништење овог новог света“ и „продали“ домороцима европске вредности, мишљења и уметности по веома скупој цени (Монтењ 1958: 693), док је у есеју „О канибалима“ закључио да „има више дивљаштва у прождирању живог човека него у прождирању мртвог“ (155), алудирајући на озлоглашену домородачку праксу печења и једења заробљеника, за коју Монтењ сматра да је мање окрутна од праксе европских колонизатора.

избијања Првог светског рата никада није ступио на снагу. Међутим, 1920. године, четири године након Ускршњег устанка, а као директна последица истог, донет је четврти закон о самоуправи, који је коначно поделио земљу на Северну Ирску, која се састојала од шест североисточних грофовија, и Јужну Ирску, којој је припао већи део земље. Али будући да су и Северна и Јужна Ирска и даље биле део Уједињеног краљевства, закон о самоуправи никада није ступио на снагу у јужном, католичком, делу земље, у којем се водио Ирски рат за независност, да би 1922. године коначно била основана Ирска слободна држава (Закон о управи Ирске 1920).

Све ове околности, као и чињеница да је Бернард Шо потицао из протестантске породице и напустио Даблин када му је било двадесет година, обезбедиле су пригодан контекст за атмосферу његовог ирског комада, који је написан усред проблема везаних за закон о самоуправи Ирске. Шоова осећања према домовини била су помућена. „Он је за Енглеску везан разумом, а не срцем“, рекао је Ернест Бојд о Шоу, који је био свестан да га је лондонска публика учинила светски познатим (1917: 107). „Лично ми се више допадају Енглези од Ираца (несумњиво зато што ме више цене)“, каже Шо у „Предговору за политичаре“, „али никада не размишљам о Енглезу као о свом сународнику“ (1908а: x). Шо је био познат по „безграничној способности да злоставља Енглеску“, па се од њега природно очекивало да буде изразито оштар у својој критици колонијализма у драми која обрађује однос између Енглеске и Ирске (Мекејб 1914: 202). Ипак, многи су сматрали да је Шо изневерио оваква очекивања:

Уместо тога, он је представио сарадњу ова два народа као обострано корисну. Макар је извесно да су Енглези били задовољнији његовим описом типичног Енглеца, него што су Ирци били задовољни његовим описом „праве Ирске“. Један могући разлог за ово је чињеница да је Шо ову драму писао за Ирско литерарно позориште. Шо по обичају удара по човеку који је присутан, а не по човеку који је одсутан. (Исто)

Мекејб налази да је Шоов комад „тако изненађујуће скроман у својој сатири о Енглеској да су људи безмало почели славити Шоа као присталицу Саксонаца“ (Исто). Али, како примећује Кетлин Оксхорн, „ако се и може рећи да

се у *Другом острву Џона Була* са британским империјализмом поступа исувише нежно, предговор би требало да нам јасно стави до знања да је Шо овом драмом намеравао да осуди Британце“ (2006: 186). Није случајно ни то што предговор носи наслов „Предговор за политичаре“. Читајући предговор, стиче се утисак да је аутор искрено веровао да је верно представио обе националности, инсистирајући, као и многи други ирски писци, да је ирски дух производ специфичне климе<sup>119</sup> и политичких и економских услова. Ирској публици се није допадало то што их је Шо описао као пасивне и меланхоличне сањаре, али такав опис предочава напор аутора да реалистички представи своју отаџбину:

Било да суди о енглеским домаћим или иностраним пословима, Шо неизоставно показује трагове свог ирског протестантизма. Њега не може да гане патриотско осећање, већ ће подржавати или бити против нечега онако како му разум налаже ... [У *Другом острву Џона Була*] он демонстрира неемотивну, искључиво рационалистичку посвећеност ирског лојалисте према Енглеској. (Бојд 1917: 106-107)

На исту ствар је мислио Бентли када је написао да за Шоа представити важност и срж неке људске ситуације значи представити је „у свој њеној многострукости“ (1947: 218).

Када је критиковао Америку, Шо је истакао да се Американци не би толико љутили на њега када би застали и промислили о томе да је он у својој критици био далеко немилосрднији према Енглезима и Ирцима. То постаје јасно у „Предговору за политичаре“ из 1906. године, у којем Шо гради свој случај за подршку закона о самоуправи Ирске:

Чак и да је закон о самоуправи нездрав као енглеско преједање, неумерен као њихово опијање, прљав као њихово пушење цигара... непоштен као њихови избори, похлепан као њихова трговина, округан попут њихових затвора и немилосрдан попут енглеских улица, ирски захтев за самоуправу био би подједнако добар као енглески ... Америка има далеко гору владу и далеко срамотнију политичку историју од Енглеске под Чарлсом I, али америчка република има стабилнију владу јер полази од званичног признавања природних

---

<sup>119</sup> „Не постоји ирска раса, ништа више него што постоји енглеска раса или раса Јенкија. Постоји ирска клима, која ће на имигранта оставити дубљи и трајнији утисак за две године него што би то енглеска клима учинила за две стотине година“ (Шо 1908а: xi).

права, и одржава илузију њиховог очувања помоћу разрађене машинерије демократских избора. И коначан разлог зашто Ирска мора да добије закон о самоуправи је што на то има природно право. (Шо 1908а: 38-39)

Одузимање овог природног права претворило је Ирску у поражену нацију, која је „попут човека који има рак“ и који „не може да мисли ни о чему другом“, као што ни Ирац не мисли ни о чему другом осим о енглеској владавини (35). Размишљање о странцима који су заузели његову кућу, води Ирца даље у национализам, који као клетва „стоји између Ирске и светлости света“ (36). Од одузимања природног права једној земљи боља је чак и америчка илузија демократије, која се одржава, као и национално самоуправљање, да би се народ намирио, а не за његово добро (37). Шоово залагање за независност Ирске се, наравно, коси са његовим протестантским пореклом, али потврђује његову решеност да се бори против империјализма, у чему га не омета ни протестантизам ни чињеница да живи у Енглеској:

Када кажем да сам Ирац, онда мислим да сам рођен у Ирској и да је мој матерњи језик Свифтов енглески, а не неразумљиви жаргон лондонских новина из средине XIX века ... По породичној традицији ја сам силни и арогантни протестант; али нека ниједна енглеска влада не рачуна на моју оданост: довољно сам Енглец да бих био окорели републиканац и заговорник самоуправљања. (8)

Џулијан Кеј даје занимљиво запажање у вези са Шоовом критиком колонијализма. „Шо се обично сматра анти-империјалистом“, каже Кеј, „али он није нападао империјализам, већ често испољавану глупост и ароганцију британске колонијалне политике“ (1958: 16). У „Предговору за политичаре“ могу се наћи два примера која подржавају ову тврдњу и показују да је британска колонијална политика била иста ма где у свету. Први пример се односи на Индију и алудира на две струје људи унутар Ирске. Према Шоу, у Ирској не постоји права лојалност, постоји само „одељеност ирског народа у два непријатељска табора: један протестантски, господствен и олигархичан, и други римокатолички, популаран и демократски“ (1908а: 24). Али Енглецу није битно колико се табора налази у оквиру једног народа који жели да покори. Тако Енглец у Индији стоји

као „кип правде“ између две непријатељске стране домородаца и остварује своје империјалистичке циљеве говорећи:

Ја сам непристрасан у вашим религијским расправама јер не верујем ни у једну вашу религију. Такође сам непристрасан у вашим сукобима обичаја и мишљења јер су ваши обичаји и мишљења различити од мојих и недокучиво инфериорни у односу на моја. Најзад, непристрасан сам у вези са вашим интересима, зато што се интереси и једних и других косе са мојима, а моји интереси су да вас, и једне и друге, задржим немоћним у односу на мене како бих од вас изнудио новац да себи и осталим Енглезима, као вашим судијама и владарима, обезбедим плате и пензије. За узврат ви добијате владу која је од непроцењиве користи за вас и која је апсолутно праведна у односима између Индијца и Индијца, будући да је потпуно заокупљена одржавањем апсолутне неправде између Индије и Енглеске. (28)

Овакав став колонизатора према Индијцима ствара атмосферу освајања у Индији, против које је скоро немогуће борити се. Прелази се преко чињенице да је и Индијац човек и да је сваком човеку, било светле или тамне боје коже, неподношљиво када га третирају као „пола ђавола, пола дете“, каже Шо у *Фабијевизму и империји* (1900: 20).

Индија је по овоме слична Ирској, у којој се католици боре за независност земље, а протестанти за унију са Енглеском. Обично се мисли, каже Шо, да „што је Ирац више протестант, то је више налик Енглезу“, али утолико ће му бити неподношљивије да трпи енглеску лудост уместо ирске, будући да је појам „оданог Ирца“ један „ужасан“ и „неприродан феномен“ (1908а: 9). Управо због тога Шо сматра да би се ирски протестанти ефектније борили против енглеске власти од ирских римокатолика:

„Острво светаца“ није умишљена фраза. Религијски гениј је један од наших националних продуката, а Ирска није лоша стена за дизање Цркве. Света је и лепа душа католичке Ирске: њене молитве су љупкије од очњака и канци протестантизма, али не толико ефектне у борби са Енглезима. (31)

Као конкретан пример енглеске колонијалне „правде“, Шо наводи инцидент у Деншаваију, малом селу у Египту, у делти Нила. За житеље Деншаваија голубови су били једина живина коју гаје. Када је 1905. године група

британских официра кренула у лов и почела да пуца на голубове у селу, житељи села су се побунили и добили обећање да британски официри више неће ићи у лов на њихову живину без специјалне дозволе поглавице села. Међутим, наредне године, друга група ловаца, од којих два Ирца и три Енглеза, појавила се у Деншаваију и без дозволе почела да пуца на голубове. Сада већ разјарени житељи села насрнули су у руљи на ловце, одузевши притом најмлађем официру пушку, која је на несрећу опалила и тешко ранила супругу једног од сељана, Абд-ел-Небија. Успут ранивши још неколико житеља Деншаваија и запаливши гумно Абд-ел-Небија, ловци су навукли још већи бес на себе, па је несрећни муж ударио штапом једног од ловаца, док су остали сељани почели ловце да гађају каменицама. У покушају да умире руљу, официри су предали оружје и понудили им новац у замену за примирје, али када ни то није помогло, два енглеска официра дала су се у бег и отишла по помоћ. Један од њих успут је доживео срчани удар и преминуо, а други је успео да се пробије до британског кампа и доведе војску која је смирила ситуацију.

Овај наизглед безначајни инцидент у односу на много горе инциденте у Египту имао је далекосежне последице по британску власт због онога што је уследило. Уместо да официри буду укорени због тога што су на себе навукли невољу не поштујући локалне обичаје и забрану лова, Британци су се, под маском закона, обрушили на житеље Деншаваија. Абд-ел-Неби, младић од 25 година чија је жена рањена, добио је доживотну робију, као и још један двадесетогодишњи младић. Власник голубова на које је пуцано, шездесетогодишњи Хасан Мафуз, обешен је у дворишту своје породичне куће док је спектакл са крова пратила његова породица. Уз Мафуза обешена су још три човека, а двадесетак људи било је осуђено на јавно шибане, будући да је „вешање ... најмање сензационално средство јавног погубљења: недостају му они елементи крви и мучења за којима жуди војна и бирократска имагинација“ (51).

Према британским званичним извештајима, погубљења су извршена са највећом могућом дозом поштовања и хуманости, а нарочито је, према Лорду Кромеру, био хуман Енглез који је водио истрагу о инциденту у Беншаваију. Све његове одлуке описане су као „праведне и неопходне“ (52). Ипак, последње речи једног од осуђеника на смрт биле су: „Нека нас Бог добро награди за овај свет

злобе, за овај свет неправде, за овај свет окрутности“ (55-56), на шта Шо додаје: „Да се усудио да на суђењу овако пореди Бога са трибуналом, на штету потоњег, несумњиво би добио и педесет удараца бичем пре вешања, да научи шта је величина империје“ (56). Као Ирац, Шо осећа неумољиву нетрпељивост према енглеској доминацији и упозорава Енглеску да „ако њена империја мисли да влада светом онако како је владало Деншавајем 1906. године, онда је најсветија и најјургентнија политичка дужност на земљи сломити, поразити и угушити империју“ (59). Онда када се схвати да је енглеска власт у Ирској вођена у истом духу као и енглеска власт у Индији и Египту, и да је то „неизбежни дух сваке присилне војне владавине“, схватиће се и зашто је Ирској неопходан закон о самоуправи (62).

Шоово бављење ирским питањем надовезало се на његово интересовање за империјалистичку политику, које је отпочело 1899. године са избијањем Другог бурског рата (1899-1902), који се водио између Британске империје и бурских република Јужноафричке републике Трансваал и Слободне државе Оранје. Већина чланова фабијевског друштва, Шоове „најприступачније политичке платформе“, није желела да заузима страну у бурском рату, па је и став најпроминентнијих Фабијеваца, Сиднија и Беатрисе Веб, био да рат у Јужноафричкој републици што је могуће више и дуже игноришу (Холројд 1998: 281). Али када је постало немогуће игнорисати британску империјалистичку политику, Сидни Веб је допустио Бернаруду Шоу да се позабави том темом. Резултат је био *Манифест фабијевског друштва* на сто страна, под насловом *Фабијевизам и империја*, објављен 1900. године. Мајкл Холројд је описао Шоова осећања поводом Бурског рата:

Шо је мрзео рат; мрзео је људска бића које је привлачио рат; и сматрао је да је свако људско биће, какав год био његов или њен морални став, умешано у рат. Његово гнушање над Бурским ратом, и политика коју је створио на основу тог гнушања, најсажетије су изражени у писму које је написао свом колеги фабијевцу, Џорџу Семјуелу: „И Бури и Британци су животиње које се боре, као и све животиње које живе у хроничном паничном страху од смрти и пораза“, писао је. (282)

Описујући даље бурски рат као отимање два, подједнако неморална, цукца о једну кост коју им је бацила Мајка Природа, Шо закључује да је на социјалисти

само да одлучи којег ће пса подржати, односно да процени од којег ће пса имати више користи (283). У случају бурског рата, Шо се ставио на страну империје<sup>120</sup>, уз образложење да у Јужној Африци влада капитализам и да је умногоме боље да он буде под контролом Британске империје него холандског сељака<sup>121</sup> (Пју 1991: 103). Овај став је изненадио Шоове либералне присталице, који су били на страни Бура, али Шо је заступао права великих сила у односу на мање нације само онда када би проценио да би другачији избор стајао на путу социјалистичком напретку:

За Шоа, који је био марксиста у тој мери да је веровао да ће се социјализам појавити у високо развијеном индустријском друштву, империјалистички пројекат био је могуће средство за постизање напретка у цивилизацији и социјализму, али једино уколико се тај напредак постиже у складу са правилима цивилизације. Циљ не може да оправда средства; средства би требало сама себе да оправдају. (Гејен 2006: 197)

Стога Шо и у *Цезару и Клеопатри* представља Цезарова освајања као добродошла свету, сматра Гејен, а вредног Цезара као једину верзију империјалистичког владара коју би још могао да оправда (198). У сваком другом случају, империјализам треба подвргнути критици. Зато је Шоова подршка „империјалистичког пројекта“, „двосекли мач“ (Исто), па Шо, разочаран начином на који се води пројекат за евентуално напредовање човечанства, чешће упозорава Енглеску на лоше стране њене тренутне политике него што је подржава, предвиђајући да ће се „пројекат“ претворити у војну тиранију, чији је пример инцидент у Деншаваију, ако се настави тренутна политика империје, а она ће, за узврат, сасвим сигурно довести до његовог пропадања:

Британска империја је непобедива ако се њиме мудро влада. Британска империја, ако се њиме влада као што смо владали Ирском и америчким колонијама, и као што можемо владати Јужном Африком ако не будемо опрезни, распашће се у парампарчад без иједног страног метка. (Шо 1900: 15)

---

<sup>120</sup> Како наводи Гејен, Шо је поставио своје социјалистичке услове за ову подршку: „Шо је замислио империју која би се претворила у заједницу народа, нешто попут данашње Европске уније, можда, или ... Уједињених нација или британске заједнице народа...“ (2006: 202).

<sup>121</sup> Бури су потомци холандских досељеника у Јужној Африци.



Патриција Пју као најважнију ставку у *Фабиевизму и империји* види ону у којој се истиче да Британија *поседује* империју, желели ми то или не, и да социјалисти морају са тиме да се суоче и изађу на крај како најбоље могу (1991: 105): „Пошто Британија има империју, она мора да трпи последице и сноси одговорност за то“ (100). Покушавајући да у овом трактату дефинише термин „империјализам“ и расветли све његове нијансе, Шо долази до практичног наравоученија да ће нас „империја уништити, као што је уништила раније цивилизације, уколико се не препозна да је незарађени приход, било за Британце који живе непродуктивно од британског рада или за британска острва која живе непродуктивно од туђег рада, као рак рана у политичком телу“ (Шо 1900: 54). Свеукупна поука Шоовог излагања је да „Британској империји не недостаје ни конзерватизам, ни либерализам, ни империјализам, већ мозак и политичка наука“ (93). Како запажа Пјуова, Шоова тема је постала *пролазност* империје, а не одржање империје, јер је закључио да ниједна цивилизација није преживела „империјалистичку фазу демократског капитализма“ (1991: 111).

Шоов дискурс о империјализму наставља се у његовом бављењу ирским питањем. Почетком XX века, када су многи предвиђали да ће Америка постати следећа велика империјална сила, Британија је и даље имала велику војну снагу, како копнену, тако и поморску, па је свака борба против империје била неизвесна. Ситуација је остала непромењена и 1920. године, када је Шо у име лабуристичке партије написао трактат о ирском национализму, у којем говори о могућности да се борба за ослобођење Ирске настави оружаним путем. Остајући доследан свом пацифистичком ставу, Шо пише да лабуристичка партија не може да подржи такав рат, будући да он носи са собом две алтернативе: једна је да се ратом ослободи земља, а друга да се побију њени становници у размери која је цивилизованом свету одбојна. Ове две алтернативе имали су и организатори „галантног, малог“ даблинског рата за независност, 1916. године, али чињеница да се тада устанку није придружила читава Ирска говори да је британску војску немогуће надјачати (Шо 1920: 10). Међутим, иако се противио оружаном борби, Шо је наставио да заговара наставак борбе за независност Ирске. Након погубљења вођа Ускршњег устанка, написао је:

Ја нисам Шин Фејновац<sup>122</sup> ... али јесам Ирац, и као такав поричем све што имплицира да на Ирца који се борио за независност Ирске против британске владе могу да гледам као на издајника, јер та је борба у свему била поштена борба, осим у огромној неједнакости снага са којом су се моји земљаци суочили. (у Гејен 2002: 205)

У периоду од 1912. до 1923. године, Шо је писао о свим великим историјским догађајима у Ирској, почев од трећег закона о самоуправи из 1912. године, преко Ускршњег устанка, све до грађанског рата који се коначно завршио 1923. године. Мада је писао против национализма као ирске клетве, сам Шо није успео да избегне патриотске изливе у својим делима. Најпре је подигао глас против извесних енглеских историчара који су Свифта и Јејтса, као и Шоа, називали *англо-ирским* писцима, тврдећи да тако нешто као што је „Англо-Ирац“ не постоји, нити ће икад постојати, на шта додаје да је силно и неутаживо поносан на чињеницу да је пуким случајем рођен у Ирској, што га чини заувек Ирцем (203). О свом односу према Енглеској и њеној вези са Ирском, Шо патриотски каже: „Никада се нисам придигао нити скинуо шешир док су свирали енглеску химну све док Ирска није постала такозвана Слободна држава Ирска“ (Исто). Али, попут уважаваног Џојса, чија су га дела импресионирала (в. 200-201), Шо је према Даблину осећао одбојност коју ни сам није у потпуности разумевао, и због које је у својој критици био нарочито оштар према Ирској. Џојсов Даблин је за Шоа био идентичан Стриндберговом Паризу из *Инферна* (200), као што се може рећи да је идентичан Паризу и Лондону из Орвеловог романа првенца и сличних аутобиографских остварења. Повезујући своје даблинско искуство са Џојсовим, Шо је сматрао да су обојица на ово „ругло од места“ одговорили егзилном, описаним у Џојсовим *Изгнанцима* и у Шоовом *Другом острву Џона Була* (201). Шоов ирски комад још једном, након *Цезара и Клеопатре*, користи колонијалну метафору, која уместо повика „Египат за Египћане!“ (Шо 1970: 316), овде одјекује као „Ирска за Ирце!“, у *Светој Јовани* као „Француска за Французе!“, у *Ђаволовом ученику* као „Америка за Американце!“ (Дејвис 1998: 218), и претвара се у једну глобалну метафору односа моћи у доба империјализма.

---

<sup>122</sup> *Шин Фејн* је ирска републиканска политичка странка која припада левици, настала крајем XIX века и ојачала након окрутног гушења Ускршњег устанка.

Почев од самог наслова, читава структура *Другог острва Џона Була* заснива се на грађењу и рушењу стереотипа. Грађењем се такође баве два главна лика у драми: Томас Бродбент, „Џон Бул“ у овој драми, и Лери Дојл, ирски емигрант, инжењери нискоградње који воде успешну грађевинску фирму у Лондону. Градећи мостове и путеве, њихов посао је да „спајају земље, а не да их раздвајају“, да се против граница боре као против непријатеља, и да на заставе гледају као на срамна обележја (Шо 1908а: 23). Али постоји једна граница коју Лери Дојл не жели да пређе, а то је граница која га води натраг у родну Ирску, у мало место Роскален, а Бродбента на његово *друго* острво. Већ и жеља да се приближи Другоме и страх да се Другоме врати успостављају јасну границу између два стереотипа која Шо жели да изгради, а потом деконструише: стереотип Енглеза и стереотип Ирца.

Следећи хегелијанску дијалектику господара и роба<sup>123</sup>, однос који се успоставља између стереотипног Енглеза и стереотипног Ирца заснован је на конфронтацији између „Ја“ и „Другог Ја“, који не представљају дуплирано сопство, већ једну условљену дуалност, будући да „Ја“ не може да живи без „Другог“. Према Хегелу, између њих се води борба за превласт, која је борба до смрти, без свести о томе да ниједно не може преживети ако оно друго умре. Код Лакана је ова измештеност људског идентитета оличена у усхићењу детета када по први пут препозна свој лик у огледалу и тиме себе спозна као јединствену и посебну личност. Лакан је тврдио да овај формативни стадијум огледала треба разумети као „идентификацију ... трансформацију која се догађа у субјекту онда када он поприми лик“ (Лакан 1949: 95). Односи које Шо испитује у овој драми су односи између Енглеске и Ирске, Џона Була и Светог Патрика, Лондона и Роскалена, центра и маргине, жеље (за освајањем) и страха (од пружања отпора), у фази *пре* лакановског огледала. Али чак и када дође до конфронтације „господара“ са оним што је иза огледала, слика маргине остаје подједнако лажна као у правом огледалу, где је десно заправо лево. Стереотип, како га дефинише Баба, је „сложен, амбивалентан, противречан ... онеспокојавајући ... догматичан“ начин представљања другости (2004: 134), чија идеолошка конструкција почива

---

<sup>123</sup> Види: Хегел 1998: 104-139.

на појму „фиксираности“, која „конотира ригидност и један непроменљиви поредак исто колико и неред, изопаченост и демонско понављање“ (128).

Управо од овог поимања појма стереотипа полази Шо у *Другом острву Дона Була*, у чијој је уводној сцени представљен апсурд који почива на стереотипима везаним за Ирце. Том Бродбент жели да оде у Роскален како би направио „Рајски град“ на парчету земље које је Синдикат за развој грађевинског земљишта одузео локалном власнику јер није плаћао камату. Свестан да ће га Ирци мрзети због тога што је Енглеz и протестант, Бродбент жели да обезбеди пратњу неког Ирца у својству секретара или сличне титуле. Ту на сцену ступа Шоов сатирични приказ стереотипног Ирца у лику Тима Хефигана, Шкота из Глазгова, који, намирисавши добру зараду, нуди Бродбенту своје услуге глумећи Ирца према устаљеном стереотипном обрасцу. Упутивши Бродбенту традиционални ирски поздрав, „Тор о’ the mornin’ to ya!“, Хефиган, са ирским нагласком, испаљује рафал језичких фраза које се у Енглеској сматрају типично ирским: „Све ти се у животу дало! И увек да ми будеш тако велик! Ти си, видим, права момчина. И како могу да помогнем? Заповедај док не рикнем“<sup>124</sup> (Шо 1908а: 9). Шоовску лакрдију наставља лаковерни Бродбент, који допуњује опис ирског стереотипа:

Одмах сам спазио да сте Ви окорели Ирац, са свим недостацима и квалитетима Ваше расе, чији су припадници лакомислени и несмотрени, али храбри и доброћудни; са мало изгледа да сами успеју у бизнису, али елоквентни, духовити, љубитељи слободе и искрене присталица оног великог Енглеза, Гледстоуна. (10)

Због свих ових особина „ирске расе“, Бродбент осећа да је његова дужност да реформише и цивилизује Ирску тако што ће јој подарити „Зелени град“, према замисли Сер Ебенизера Хауарда из дела *Зелени градови будућности* (1898), као једну утопију у којој ће људи живети у хармонији са ирском природом. „Сада када је Јужна Африка поробљена и уништена“, каже Бродбент, „није ми остала ниједна друга земља од интереса до Ирске, ... а који би човек при здравом разуму порекао да је прва дужност једног Енглеза његова дужност према Ирској?“ (8).

---

<sup>124</sup> У оригиналу: „More power to your elbow! an may your shadda never be less! for youre the broth of a boy intirely. An how can I help you? Command me to the last dthrop o me blood“.

Бродбент креће од империјалистичке премисе да је за сваку земљу боље ако њоме управља Енглеz, па је једини начин да се Ирска „цивилизује“ тај да се њеном земљом управља онако као што Енглеz управља својом земљом:

БРОДБЕНТ: Ви сте упознати са енглеским планом, господине Хефиган, зар не?

ТИМ: Него шта, господине. Узми све што можеш из Ирске и потроши га у Енглеској: ето, тако је то.

БРОДБЕНТ (*није му се допало то што је чуо*): Мој план, господине, биће да узмем мало новца из Енглеске и потрошим га у Ирској. (8-9)

Како примећује Гејен, Тим Хефиган игра улогу посредника-имитатора који мора да се понаша онако како колонизатор очекује да се понашају урођеници (2006: 210). Због тога је лако поверовати у Бродбентово лаковерје, које не престаје чак ни када му његов партнер, Лери Дојл, саопшти да је Хефиган варалица из Глазгова која никада није ногом крочила у Ирску:

БРОДБЕНТ: Али говорио је као – понашао се баш као Ирац.

ДОЈЛ: Као Ирац!! ... Ниједан Ирац не говори тако у Ирској, никада није тако говорио, нити ће ... Хефиган је научио нешто основно од свог оца, који потиче из мог краја Ирске. (Шо 1908а: 15)

Бродбентове невоље због дубоке укоренености у предрасудама енглеског империјалистичког друштва ескалирају када стигне у Ирску, „где ће се сваки Ирац кога сретне у његовом присуству понашати онако како мисли да Енглеz жели да се он понаша, док ће га иза леђа сажалевати зато што је таква будала“ (Гејен 2006: 210). У питању је један облик колонијалне мимикрије, која је, према Баби, „жеља за реформисаним, препознатљивим Другим, као субјектом једне разлике која је скоро иста, али не сасвим“ (2004: 161). Амбивалентност мимикрије се састоји у томе да док тежи да постигне сличност са колонизатором, да „на шареној подлози постане шарен“ (160), како је рекао Лакан кога Баба цитира, она истовремено „мора непрестано да производи своја исклизнућа, свој сувишак, своју разлику“ (161). Међутим, полазећи из другог правца, од колонизатора ка колонизованима, жеља да се онај Други реформише, или „цивилизује“ и тако стопи са колонизатором, облик је друштвене контроле која је

увек делимична, а никада потпуна (в. 162-163). Отуда Бабина емфатична изјава, која се у *Смештању културе* понавља у различитим облицима, да је Други субјект једне разлике која је скоро иста, али не сасвим. Када је у питању боја коже, о субјекту се говори као о „скоро истом, али не белом“ (167); у случају Шоовог описа односа између Енглеца и Ирца, потоњи постаје *скоро исти, али не Енглец*.

У том смислу је нарочито занимљиво Бабино запажање о тексту Томаса Бабингтона Меколија, „Забелешка о образовању“ („Minute on Education“ (1885)), у којем Меколи истиче да су тумачи између Енглеца и милиона којима Енглеци владају Индијци „по крви и боји“, а Енглеци „по укусу, уверењима, моралу и интелекту“, те да су то људи који опонашају Енглеце, што се да видети у делима Киплинга, Орвела, Форстера, и других (Баба 2004: 164; Меколи 1885). Али у делу Бенедикта Андерсона о национализму, *Замисљене заједнице (Imagined Communities)*, Баба у једном од ликова који припадају тој „лози“ види „учинак неуспелог колонијалног опонашања, при којем бити англизован *емфатично* значи не бити Енглец“ (2004: 164). Може се рећи да је Бернارد Шо припадао управо тој лози писаца за које бити англизован *емфатично* значи не бити Енглец, што би уједно значило и то да његови земљаци нису били у праву када су Шоа оптуживали да „опонаша Енглеце или, још горе, да опонаша своју „ирску личност“ за Енглеце“ (Гејен 2006: 212). И Питер Гејен види Шоа као „културолошког тумача“ у *Другом острву Џона Була* (207), и подвлачи сличност између Шоа и Бабе: „И Баба и Шо теже да разумеју све сложености империјалистичког пројекта онда када се две културе са различитим наративним потребама сукобе на истом географском простору“ (200). Гејен каже *две културе*, а не *два народа* или *две расе*, јер ни Шо није веровао у расне, па ни националне, разлике, што истиче у и *Џону Булу*:

ДОЈЛ: Инстинкт ми говори да се не враћам у Ирску: тако јак инстинкт да бих радије са тобом пошао на Јужни пол него у Роскален ... Срце Ирца је цело сачињено од његове маште. Колико људи од оних милиона који су напустили Ирску се икада вратило или пожелело да се врати? ...

БРОДБЕНТ: Наравно, из тебе говори меланхолија типична за келтску расу ...

ДОЈЛ: Кад неко почне да говори о келтској раси, дође ми да спалим цео Лондон ... Па, човече, и Ирску и Енглеску су населили исти људи; и енглеска и ирска раса је настала од истих освајача.

БРОДБЕНТ: Тако је. Сви способни људи у Ирској су енглеског порекла. (Шо 1908а: 16-17)

Након што је деконструисао енглески појам ирског стереотипа, Шо речима Лерија Дојла описује Ирску из перспективе Ирца-емигранта, свесно се излажући ризику да га емоције понесу толико далеко да уместо да дезинтегрише стереотипно гледање на „расе“, направи *шоовски* појам ирског стереотипа. Дојлов говор је излив емоција једног реалисте који не може да поднесе идиличну атмосферу фрајовског „зеленог света“ у коме царује природа и машта, и у томе неодољиво подсећа на Дон Жуанов опис Пакла:

ДОЈЛ: Мој драги Томе, потребно је да само за тренутак осетиш додир ирске климе па да постанеш иста велика будала као што сам ја ... [*са изненадним изразом патње у гласу*] Роскален! О, драги Боже, Роскален! Та досада! То безнађе! Та неукост! Та затуцаност! (18)

На негодовања његовог енглеског партнера, који је више него рад да посети тај „неуки свет“, Дојл одговара дугачким описом сањалачког живота у зеленој Ирској поредећи је са сивом Енглеском:

ДОЈЛ: Не, не: тамо је клима другачија. Овде, ако је живот досадан, и ти можеш бити досадан, и ником ништа. [*Одлутавши у неки дирљив сан*] Али мисли не могу да се разбистре у том топлом влажном ваздуху, на тим белим вијугавим путићима, у тим магловитим рогозима и мрким мочварама, на тим гранитним обронцима и гримизним вреситима. Ваше небо нема такве боје, ни ваши хоризонти такву чар, ни ваше вечери такву сету. Ох, то сањарење! Сањарење! То мучно, срцепарајуће, никад задовољено сањарење, сањарење, сањарење, сањарење! (18-19)

Иако је Дојлов опис безмало идентичан Јованином опису идеалне природе у којој би њена машта бујала, реалиста Дојл, попут Дон Жуана, види необуздану ирску машту као препреку разуму:

ДОЈЛ: Машта једног Ирца никада га не оставља на миру, никада га не уверава, никада га не задовољава; али због ње он не може да се суочи са реалношћу, нити да се избори са њом, нити да је обузда, нити да је победи: може само да се подругљиво осмехује онима који то успеју, и да буде [*огорчено ка Бродбенту*] „пријатан према странцима“. Све је то сањарење, пука машта. (19)

Ирац, наставља Дојл откривајући Шоову огорченост, не може да буде религиозан, не може да буде политички интелигентан, а једини начин да се заинтересује за Ирску јесте да је назове Кетлин Ни Хулихан и да се претвара да је она једна мала старица. За све то му не треба размишљање, не треба му рад, потребна му је само машта, а она је „тако мучна работа да је човек не може поднети без вискија“ (Исто). Коначно, у налету емоција, Шо открива сопствени разлог за напуштање Ирске:

ДОЈЛ [*Спуштајући глас као човек који се спрема да призна нешто срамно*]: А за све то време чује се ужасан, бесмислен, враголаст смех. Док си млад, пијеш са другим младићима; и размењујеш са њима безобразне приче; а пошто си исувише безвредан да би им помогао или их развеселио, задиркујеш их и подругљиво им се смејеш и ругаш им се зато што не раде ствари за које се ни сам не усуђујеш да их радиш. И све то време се смејеш, смејеш, смејеш! Вечита спрдња, вечита завист, вечита лудост, вечито прљање и каљање и понижавање, све док најзад не одеш у земљу у којој људи твоје питање схватају озбиљно и дају ти на њега озбиљан одговор, а ти им се ругаш зато што немају смисао за хумор, и дичиш се својом безвредношћу као да си због ње бољи од њих. (19-20)

Не могавши да премости јаз између разума и осећања, Шоов Дојл закључује да ће онај ко живи у додиру са сновима добити нешто од њихових чари, док ће онај ко живи у додиру са чињеницама добити нешто од њихове суровости. Ничија земља, која се налази између реалности и снова, представља шоовску утопију за којом је трагао целог живота, а то је земља „у којој чињенице нису сурове и снови нису неоствариви“ (28). Империјалистички пројекат могао би бити успешан једино ако би створио једну такву земљу.

Успоставивши релевантне стереотипе у првом чину, Шо измешта радњу у ирски зелени свет, из центра на колонијалне маргине, будући да се „империјалистичка моћ не може разумети у њеном престоничком центру, већ пре на колонијалним маргинама“ (Гејен 2006: 208). Дојлов говор о ирском сањарењу



материјализује се у једно право, „типично ирско“, сновиђење, у коме бивши католички свештеник, Питер Киган, говори са својим „пријатељем“, скакавцем. Седе косе и браде, а лица као у младог свеца, Киган „стоји поред камена у заносу јаке меланхолије, и гледа ка брежуљцима као да само својим продорним погледом може да проникне иза заносног сунчевог заласка и угледа улице раја“ (Шо 1908а: 31). Испуњени меланхолијом, Киган и један „прави ирски скакавац“ диве се заласку сунца, док им поглед на парче раја стеже срце „као што поглед на свету водицу стеже срце ђаволу“:

КИГАН: Шта мислиш, да ли је ова земља пакао или чистилиште?

СКАКАВАЦ: Х.

КИГАН: Пакао! Тако ми вере, бојим се да си у праву. Питам се шта смо ти и ја урадили у прошлом животу па смо доспели овде. (32)

Упирући штапом у небо, Киган меланхолично закључује да човек са тог места може само да посматра рај, а никада да га досегне.

Испитујући улогу климатских прилика у *Другом острву Цона Була*, Џозеф Хесет је нашао паралеле између Дојловог поимања Ирца и мишљења о келтској раси које је изнео Метју Арнолд у својој студији о келтској књижевности. О особеностима келтске расе, Арнолд каже:

Келтска раса ... показује јединствену неспособност када су у питању пластичне уметности; на то од почетка указује апстрактан, озбиљан карактер друидске религије, њено интересовање за око ума, а не за телесно око, то што она нема раскошно украшене храмове ни лепе идоле; њен сентимент не може самог себе да задовољи, не може за себе да нађе почивалиште, у боји и форми; она нагиње ка недокучивом, ка идеалном. (1867: 121)

У последњој Арноldовој реченици Хесет чује Дојлов опис Ирца као сањара који живи од маште (1982: 19). Вилијам Батлер Јејтс је 1897. године одговорио Арноldу у есеју „Келтски елемент у књижевности“, у којем, као Ирац, објашњава да оно што Арноld назива „келтским елементом“ уопште није келтски елемент (20). „Наша ‘природна магија’“, објашњава Јејтс, „у ствари је древна религија света, древно обожавање природе и она узнемирујућа екстаза коју човек осећа пред њом, она извесност да су сва лепа места уклетa, на шта је природа човеку

указала“ (2007: 130). Усвојивши виђење Ернеста Ренана из *Поезије келтских раса*, Арнолд је описао келтску страст за природом, њену маштовитост и њену меланхолију. Он сматра да келтска страст за природом потиче више од тајанствености природе него од њене лепоте, што природи само додаје на чари и магији. Арнолд пише да Келти жустро реагују против деспотизма чињеница, да је њихова природа путена, да су њихове тежње разноврсне, судбине тешке, а недаће огромне (1867: 152). Шта је, онда, Келт чуо када му је природа говорила о његовој судбини, пита се Хесет и одговара: „Чуо је, кроз речи свог свештеника, друида, да је овај живот само пролазна станица на путу до већег живота после смрти, да је смрт пролаз до реинкарнације и издржљивијег живота“ (1982: 20).

Киган је тај друидски свештеник: човек коме је скакавац пријатељ, а магарац брат, пример је ирског идеалисте и сањара који се брани од света говорећи за себе да је „јадни лудак, неспособан и недостојан да преузме одговорност над људским душама“ (Шо 1908а: 34). Пошто је провео дуги низ година путујући по свету, око његове личности стварала се тајанствена легенда. Бујна ирска машта надоградила је причу према којој је сам Ђаво, дошавши по душу једног паганина црне боје коже и затекавши Кигана на његовој самртној постељи, ишчупао Киганову главу, окренуо је три пута, а затим је вратио на место, али је глава на Кигановим раменима од тада остала „накриво насађена“ (96). Због тог ирског сујеверја Кигану је одузета свештеничка мантија, јер као католик није смео да исповеда и даје опроштај једном безбожнику. Како Киган касније приповеда, истина је да је човек умирао и да су се људи плашили да му приђу. Када је Киган пришао самртној постељи, у њој је угледао једног старијег Индијца, који му је ипричао своју животну причу пуну недаћа због лоше судбине. Али човек се није жалио на своју судбину, каже Киган, јер је веровао да испашта због грехова које је починио у прошлом животу. С тим речима на уснама и без Кигановог опроштаја, старац је преминуо, откривши Кигану тајну овог света, која је постала срж његове филозофије живота. Наиме, посматрајући свет, Киган је закључио да је он легло зла, да у њему „будала напредује, док добре и мудре мрзе и прогоне“, где и љубав, и правда, и образовање, и радиност показују своје лоше стране (97). Укратко, будући да у његовој религији постоји само једно место које је слично овом опису света, Киган закључује да „ова наша земља мора да је пакао,

и да смо сви ми овде, као што ми се поверио Индијац ... да се искупимо за злочине које смо починили у прошлим животима“ (Исто). Његова нова религија, хиндуизам, објашњава Киганове поступке и омогућава нам да коначно поверујемо у једну ранију Киганову изјаву, која је уједно једна од најцитиранијих Шоових реченица: „Када се шалим, онда говорим истину. Она је најсмешнија шала на свету!“ (38).

Други, и радикално другачији, вид ирске колонијалне мимикрије у виду одглумљеног лудила уочава се у лику Петсија Фарела, представника класе сиромашних радника, који има

*инстинктивно стечено држање некога ко је беспомоћан и луцкаст, што не открива његов прави карактер, већ лукавост којој је прибегао услед сталне бојазни од непријатељске власти, [због које се] претвара да је далеко већа луда него што заиста јесте. Енглези мисле да је глупав, што он управо и жели. (Исто)*

Како исправно примећује Бред Кент, иако је Шоов опис Петсија Фарела бриљантан, он је истовремено погрешан, будући да је Петси у Роскалену окружен другим Ирцима, а не Енглезима, па је „његов појам владара везан за класу, а не за нацију“ (2006: 168). Ово постаје јасно у даљем развоју радње, која се добрим делом фокусира на контроверзе које је изазвао нови Виндамов закон о куповини земље (Wyndham Land Purchase Act) из 1903. године. Закон је начелно омогућио закупцима да лакше откупе земљу на којој живе од земљопоседника, тако што би влада платила разлику у цени између оне коју понуде закупци и оне коју понуде земљопоседници (Irish Land Acts). На овај начин дошло је до прегруписања апарата моћи, када су бивши закупци постали нови власници. Одржати њихову новостечену економску моћ значило је задржати класу људи која ни после Виндамовог закона није могла себи да приушти откуп земље, јер је једино такву класу људи било могуће даље експлоатисати. У Шоовој драми, представници ове „помаљајуће националне буржоазије“ су Корнелијус Дојл (Леријев отац), Мет Хафиган (Тимов стриц) и Барни Доран. Ову тројицу Кент пореди са моделом буржоазије за коју је „постколонијални писац Франц Фанон упозорио да ће заменити одлазеће колонијалисте, а то је класа која ће бити вођена истом

окрутном и експлоататорском жељом да задржи контролу над структурама моћи“ (2006: 168).

Сличан коментар даје и Лери Дојл када одбија да се кандидује за члана парламента како би „одбранио интересе“ нових скоројевића: „Мислите ли да ћете ви бити мање похлепни и окрутни према онима који и даље немају земљу само зато што сте сиромашне незналице и на ивици разума због мукотрпног рада од јутра до вечери...?“ (Шо 1908а: 69). Мет Хафиган је са својим братом, Ендијем, неколико година раније рашчистио камењар на парчету закупљене земље, прекопао је голим рукама и од првог рода кромпира купио брату и себи први ашов. Чувши за то, власник земље повећао им је кирију на 5 фунти годишње и истерао их са своје земље када нису могли да му плате (59). Сада је Виндамов закон омогућио Мету да купи сопствено парче земље по први пут, али он, као и Корнелијус и Доран, жели да „заштити своја права“ тако што неће допустити да и они који су гори од њега, попут Петсија Фарела, такође откупљују земљу. „Ти, кога од њега раздваја само један мали степеник“, каже Лери Мету, „пре би умро него да њему дозволиш да се попне тај један степеник, и ти то добро знаш“, и наставља:

Одакле вам свима право да на Петсија Фарела гледате са висине? Ваљда сте умислили да сте неко и нешто због тих пар њива које поседујете (69). Ако ја уђем у парламент, покушаћу да донесем закон који ће вас спречити да Петсију плаћате мање од једне фунте недељно. (70)

Како примећује Кент, Виндамов закон није ублажио ни енглеску власт ни енглеску експлоатацију, већ је чак повећао ниво потоње (2006: 169). Реакција Мета Хафигана на Леријев говор то потврђује и показује како се постепено постиже Грамшијева хегемонија: „[М]ени се чини да би један енглески протестант независније размишљао о земљи и мање се плашио да о томе говори, него ирски католик“, каже Мет лукаво, када на сцену ступа Шоов „Џон Бул“, Томас Бродбент.

Направљен по узору према чувеној креацији Др Арбатнота из 1712, Шоов опис Тома Бродбента подудар се са другим књижевним описима Џона Була, а нарочито са описом који даје Вашингтон Ирвинг, чији је Џон Бул у целини узев

једна веома пријатна фигура. Бродбент, као национална персонификација Енглеске, описан је као

*енергичан човек у јеку снаге, некад брзоплет и лаковеран, некад проницљив и враголаст, некад помпезно озбиљан, некад весело и непромишљен, увек ведар и неодољив, углавном допадљив, и страховито апсурдан онда када је најозбиљнији. (Шо 1908а: 4)*

Али и поред тога што га Шо описује као допадљивог, и иако га његови поступци и говори чине неодољиво смешним и драгим позоришној публици, преко лика Бродбента, како постаје очигледно до краја драме, налепљена је маска демократије типична за колонизаторску власт. Како смо већ истакли, Шо у предговору описује демократију као систем који није ту да људима чини добро, већ да људе задовољи (xxxvii), а у драми се то показује кроз Бродбентову реакцију на проблем расподеле економске моћи. Стога се *Друго острво Џона Була* може узети као добар пример за Грамшијев појам *хегемоније*, за коју је карактеристична „комбинација силе и пристанка, који се међусобно уравнотежују, при чему сила претерано не претеже над пристанком. У ствари, увек се покушава обезбедити да сила изгледа заснована на пристанку већине“ (Грамши 2008: 149), што Бродбент најзад и постиже на локалним изборима за члана ирског парламента.

Иако је Шо у својим драмама генерално више обраћао пажњу на садржај него на структуру, у *Другом острву Џона Була* он мајсторски манипулише комичним заплетом, нарочито у делу који покрива Бродбентову предизборну политичку кампању. Позната је анегдота да је краљ Едвард VII поломио наслон своје столице док је гледао комад због силних напада смеха током представе. Треба се запитати чему се заправо публика смеје. Предизборна кампања коју води Бродбент забрињавајуће је слична данашњим политичким кампањама мада се радња Шоове драме одвија пре више од једног века. Бродбент је бизнисмен кога интересује само профит од Зеленог града који ће изградити у Роскалену. Као таквом, место у парламенту би му само користило, јер би инфилтрирањем у ирску политичку сцену моћи могао да руководи капиталом. Стога он, поступајући демократски, то јест дајући људима оно што желе како би сам добио оно што он жели, користи политички говор који евоцира изјаву Харолда Пинтера да „већину политичара ... не занима истина већ моћ и одржавање те моћи, ...а како би

задржали ту моћ неопходно је да људи не знају ... истину, чак ни истину њихових сопствених живота“ (Пинтер 2005):

БРОДБЕНТ: Мој пријатељ Лери Дојл је бриљантан говорник; али он је торијевац ... док сам ја либерал. Ви знате велике принципе либералне странке. Мир ... штедња ... и, наравно, реформе. (Шо 1908а: 74) ...

ДОРАН: Тако је. Нема више мешања у туђе послове. Сад нам је добро: само хоћемо да нас оставе на миру.

КОРНЕЛИЈУС: А шта је са законом о самоуправи?

БРОДБЕНТ: Могу само да кажем да се као Енглеz стидим због Уније. То је најцрња мрља у нашој националној историји. Радујем се времену када ће се ирско законодавно тело опет појавити на смарагдном пашњаку Колец Грина<sup>125</sup>, и када ће Заставу Уједињеног Краљевства – тај мрски симбол декадентног империјализма – заменити застава зелене боје, као што је боја острва на којем се вијори (75)... нити би требало заборавити на безбрижније, али и даље важно питање рекреације људи, као што је локални клуб за крикет ... (76)

Бродбент поверава Лерију да је веома задовољан својим говором и да је убеђен да ће Ирци гласати за њега: „На крају крајева, шта год да ти кажеш, Лери, њима се допада Енглеz. Ваљда осећају да могу да му верују“ (78).

Бродбент, или „Енглеz-освајач“ како га назива Питер Киган (115), за мање од 24 сата успева да обезбеди себи место у парламенту и испроси најбогатију наследницу у Роскалену, Нору Рајли. Нора, која је осамнаест година чекала Лерија Дојла да се врати из Енглеске и испроси је, разочарана је Леријевом равнодушношћу према њој после толико времена. За Лерија Нора је досадна жена, створена за осамнаести век, „беспомоћна, бескорисна, безмало бесполна, попут инвалида иако је здрава, оличење свега што га је и отерало из Ирске“ (36). За Бродбента, пак, Нора је најпривлачнија жена коју је икада видео, нестварна, „као да није са овог света“ (Исто). Њен мелодични ирски акценат намах опија Бродбента, који је Нору запресио само пар минута након што ју је упознао под звезданим ирским небом. Након што је освоји, Нора постаје још једно пригодно средство за добијање гласова. У служби изборног агитатора, од Норе се очекује да се смеши и рукује са свима који имају право гласа:

---

<sup>125</sup> College Green, трг у центру Даблина, на коме се налази и чувени Тринити Колец.

Морамо се понашати потпуно демократски и бити покровитељски настројени према свакоме, без обзира на класу ... За супругу једног члана парламента, Нора, нико није прост уколико је на изборном списку (112) ... Оно што стварно ласка човеку је што ти мислиш да је он вредан ласкања. (113)

Да би показао да је Бродбент спреман на све како би добио гласове, Шо пише маестрално смешну сцену у којој Бродбент у својим колима вози свињу Мета Хафигана кроз Роскален. Пошто „све помаже кад су избори у питању“ (93), Бродбент сматра да ће му то што се понудио да превезе Метову свињу донети још више гласова када мештани буду открили његову добротинитељску страну, али ситуација, наравно, креће по злу. Сцена са свињом у колима, дата као још један ирски стереотип, представља врхунац Шоове критике Ираца, чији их „ужасан и бесмислен смех“ спречава да схвате право стање ствари. Тако Доран, смејући се до суза, неколико пута препричава саобраћајну несрећу која се догодила када је узнемирена свиња са задњег седишта ускочила напред право у крило возачу Бродбенту, који је покушавао да закочи, али је притискајући кочницу истовремено притискао реп свиње који се заглавио испод кочнице<sup>126</sup>.

Необуздани ирски смех доказ је да је Ирска пакао, сматра Киган, јер само у паклу оваква несрећна сцена може да изазове салве смеха (90). Шо није био поласкан када га је краљ Едвард VII назвао најсмешнијим Ирцем на свету и није желео да се позоришна публика смеје овој сцени. Али, можда стрепећи да свет неће разумети његову критику ирског смеха, он додаје кроз речи Лерија Дојла: „[Бродбент] никада неће сазнати да се смеју њему; а све док се они смеју, он ће

---

<sup>126</sup> Одломак наведен у оригиналу може да послужи као пример ирског изговора енглеског језика („Irish brogue“) који је Шо често исмевао:

„There was Patsy Farrll in the back sate wi dhe pig between his knees, n me bould English boyoh in front at the machinery, n Larry Doyle in the road startin the injine wid a bed winch. At the first puff of it the pig lep out of its skin and bled Patsy's nose wi dhe ring in its snout. [*Roars of laughter: Keegan glares at them*]. Before Broadbint knew hwere he was, the pig was up his back and over into his lap; and bedad the poor baste did credit to Corny's thrainin of it; for it put in the fourth speed wid its right crubeen as if it was enthered for the Gordn Bennett ... [*General delight at this typical stroke of Irish Rabelaisianism*] ... Faith it wasn't o Larry we were thinkin jus dhen, wi dhe pig takin the main sthreet o Rosscullen on market day at a mile a minnit. Dh ony thing Broadbint could get at wi dhe pig in front of him was a fut brake; n the pig's tail was undher dhat; so that whin he thought he was putn non the brake he was ony squeezin the life out o the pig's tail. The more he put the brake on the more the pig squealed n the faster he dhruv” (Шо 1908a: 87-88).

победити на изборима“ (93). Шоов „Џон Бул“ показује да је мимикрија могућа у оба смера и глумећи великог ирског патриоту остварује визију обрнуте мимикрије, како је описује Лери Дојл у првом чину:

ДОЈЛ: Када се гусеница попне на дрво, она инстинктивно промени боју како би изгледала исто као лист, тако да и њени непријатељи и њен плен помисле да она стварно јесте лист и да нема потребе да даље размишљају о њој.

БРОДБЕНТ: Какве то везе има са нашим енглеским националним карактером?

ДОЈЛ: Рећи ћу ти. Свет је пун будала као што је дрво пуно лишћа. Зато Енглеz ради исто што и гусеница. Он инстинктивно од себе прави будалу и натенане прождире све праве будале, док га његови непријатељи остављају на миру и смеју му се што је будала као и остали њихови непријатељи. Ох, природа је лукава, лукава! (25)

На крају драме супротстављају се две велике приче: једна у лику „Џона Була“-освајача, друга у лику „лудог“ модерног келтског друида. Иронично, једини Ирац који за себе каже да је луд не уклапа се у Дојлов горе цитирани опис ирске будале, будући да је једино њему јасно на шта је све Енглеz спреман како би добио гласове. Такво понашање није одраз лицемерја, већ права енглеска искреност, што га чини још страшнијим. „Нека твоја десна страна мозга не зна шта ради лева страна“, алудира Киган на библијски стих, „[н]аучио сам на Оксфорду да у томе лежи тајна енглеске чудесне моћи да искористе најбоље од оба света“ (95). Бродбент, који инстинктивно раздваја разум од емоција, један је од ђавола који настањују овај паклени земаљски свет виђен Кигановим сањалачким очима; он је један магарац који „долази овде да пасе, а није свестан да његово копито газе по светој земљи“ (120). Огорченим тоном, Киган патриотски закључује да Ирска није налик ниједном месту под овим небом, да се сваки човек који удахне њен ваздух или згази на њено тле промени заувек, али притиснут бременим чињеница, он такође признаје да Ирска више не заслужује да је зову острвом светаца и да је прикладније име за њу „острво издајника“ (120-121).

У Кигановом меланхоличном говору о Ирској и у његовој вери у природу види се Шоова ирска страна, против које се борио и због које је напустио Даблин:



Да сам се пео на околне брежуљке да посматрам Даблин и размишљам о себи, и ја бих можда постао песник као Јејтс, Синг, и остали. Али ја сам се дичио тиме што могу да размишљам бистро и због тога нисам могао да останем ... Зато и нисам постао ирски песник ... Нисам могао да останем тамо и одсањам свој живот на ирским брдима. Енглеска је покорила Ирску, којој ништа друго није преостало него да оде и покори Енглеску. (Едер 1989)

На сличан начин Шоа је доживљавао и Јејтс, који га у својој окултној *Визији* смешта у 21. фазу „Круга личности“, којој придаје следеће карактеристике:

Ако је у питању романописац, његови ликови морају да прате његов пут, а не сопствени, и да вечно доказују његове тезе; он више воли изграђивање света од тока света, и као драматичар ствараће недопадљиве ликове и ситуације без страсти, а опет он је мајстор за изненађења, јер нико никада не може бити сигуран када ће његова пушка опалити ... Писци ове фазе су велике јавне личности које живе и после смрти као историјски споменици ... (Ман 2004)

Јејтс је трагао за душом света, а Шо за самим светом (Вилсон 1929), па се разликује и њихово схватање стереотипа јер „како је рекао Едвард Саид, Јејтса би требало славити као деколонијализирајућег националног песника јер је успео да поништи негативне особине које приписују Ирцима“ (Кент 2006 :164). Међутим, променивши места бинарним опозицијама које су последица империјалистичке политике и књижевности, Јејтс је „остао заробљен у бинарном дискурсу уместо да га превазиђе, тако да је у ствари само преместио центар структуре моћи“ (Исто). Кент сматра да је Шоа забрињавало управо то премештање центра моћи, што се да видети и у овој драми на примеру нове ситне буржоазије која поступа по овом систему. Начин на који је Јејтс деколонизовао ирски идентитет „довео је до другачије врсте колонизације, а то је реколонијација ирског идентитета“ (Исто). Дакле, за разлику од Јејтса који жели да створи јединствени модернистички национални мит, Шо у *Другом острву Џона Була* „не прописује ни јединствени план за спас, нити један главни империјалистички, либерални, политички, економски или националистички дискурс“ (Гејен 2006: 216). Другим речима, Шо не успева да направи велику причу од свог империјалистичког пројекта, који је, попут утопије, могућ само у сновима. Последње речи Питера Кигана ово потврђују и наговештавају да ће Шо у будућој каријери, супротно Јејтсовим

очекивањама, направити корак од рационализма ка мистицизму. То је Шоова утопијска визија социјалистички уређеног света, која је, као што јој име говори, земља које нема:

КИГАН: У мојим сновима [рај] је земља у којој је Држава Црква, а Цркву чине људи: три у једном, и једно у три. То је заједница у којој је рад игра, а игра је живот: три у једном, и једно у три. То је храм у коме је свештеник обожаватељ, а обожаватељ је обожавани: три у једном, и једно у три. То је божанство у коме је сав живот човечан, а цело човечанство божанско: три у једном, и једно у три. То је, укратко, сан једног лудака. (Шо 1908а: 125)

Ипак, као последњи трачак Шоовог трагичког оптимизма јавља се његова вера да је сваки сан предсказање, и да се свака, па и шоовска, шала претвара у збиљу „у утроби Времена“ (Исто).

## 2.2. *Кућа која срце слама: Шо и Велики рат*

„О, творче милостиви!	Срдити мајмун, изводи пред лицем
Ти својом оштром стрелом сумпорном	Вишњега неба ачења толико
Чворноват храст, под клином непопустљив,	Распојасана, да се анђелима
Радије располутиш него какву	Од тога плаче, а од смеха би
Питому мирту, а међутим човек,	Пуцали, да су зловни као ми.“
Надмени човек, заодевен кратком,	
Сићушном влашћу, крајња незналица	Виљем Шекспир,
Баш тамо где се свезналицом држи,	<i>Равном мером</i>
Он, духом својим стакластим, к'о какав	

Ни више од деценије након *Другог острва Цона Була* Бернارد Шо није престао да снива „сан једног лудака“. Када је у марту 1916. године почео да пише своју нову драму под радним насловом *Кућа у облацима*, сан о друштвеној утопији уређеној према социјалистичким начелима, у којој се следи Исусова доктрина, продубио се због силине Великог рата, који је преименован у Први светски рат када је постало јасно да неће бити последњи. Иако је Шо већ био замислио све ликове за своју „фантазију на енглеске теме у руском стилу“ (Шо 1919: 1), оставио их је безнадежно заглављене да месецима бораве у шоовској кући у облацима, све док није схватио да његови ликови заправо живе у „кући која срце слама“, односно у „просвећеној, доконој Европи пре рата“ (Шо 1964: 176).

Шо је писао о Великом рату у више наврата, али у предговору *Куће која срце слама*<sup>127</sup> најинтензивније се открива песимистичко осећање живота које га је обузело због тога што је био сведок савремене историје. „Авај!“, жали се Шо у предговору, „Хегел је имао право када је казао да из историје можемо да научимо само то да људи никад не науче ништа од историје“ (1964: 193). У предговору драме *Андрокле и лав*, коју је написао крајем 1915. године, Шо је изјавио да због

---

<sup>127</sup> У књизи *Лица и наличја, предговори драмама*, Боривоје Недић преводи наслов комада као *Печални дом*. Овде користимо превод *Кућа која срце слама* Марте Фрајнд, из превода дела Френсиса Фергасона, *Појам позоришта*. Б. В.

епидемије рата људи мрзе „не само своје непријатеље, већ и све оне који не деле њихову мржњу“ и због тога желе „да се боре и да натерају друге људе да се боре“ (1916а: 53). Двадесет година раније Шо већ се бунио против идеологије и романтизовања ратова у драми *Оружје и човек*, а 1919. године, када је *Кућа која срце слама* коначно била спремна и прикладна да се изведе на сцени, упутио је критику онима који „не знају живети како ваља, па морају умирање приказивати врлим“ (Шо 1964: 181). Упињући се свим снагама да сачува трачак оптимизма у периоду који није остављао пуно простора за наду, Шо говори у корист мира док цитира последње речи Бајроновог Манфреда: „Није толико тешко умрети, а огромно је тешко живети“ (Бајрон 2012: III, 4, 173): зато је „мир не само бољи од рата, већ је и бескрајно напорнији“ (Шо 1964: 182).

Шо не цитира случајно овог фаустовског јунака који комуницира са вештицама, суђајама и духовима користећи своје метафизичке моћи. Као што Шоово бављење Исусом Христом показује, „људи вођени унутрашњим светлом могу да виде могући бољи свет“ (Шо 1916а: 51), али таквих људи се моћници највише плаше. Судбина људи који виде боље и више јесте да умру смрћу која представља спектакл за светину и окрутност ради окрутности, као што је Шо показао у лику Свете Јоване и Исуса. Са друге стране, Велики рат је представљао један далеко већи и окрутнији спектакл у којем су појединци налазили перверзно задовољство у смрти зарад смрти (Шо 1919: xxix). Иако су се свакодневно могле чути вести о бомбама које су разносиле мајке и њихову децу на комаде, само они који су видели тај спектакл смрти или они који су живели близу места на које је бомба пала могли су да осете јачину туге и страха које рат доноси. Тада би постајало јасно, каже Шо, да се оне смрти које људи *нису видели* доживљавају као нестварне смрти са позоришне сцене, као нешто далеко и непојмљиво за људске уши и очи (xxx).

У таквим околностима помислило би се да „грозница рата најјаче захвата земље које су заиста под ватром“, али ту се открива лицемерје оних земаља које у датом тренутку нису биле директно изложене ватри, као што су то биле Сједињене Америчке Државе, у којима се о рату највише говорило и које је ратна грозница највише погодила (xxiii). У ситуацији када је

скоро свака кућа оплакивала по једног убијеног сина, сви бисмо полудели да смо сопствене туге и несреће наших пријатеља узимали здраво за готово. Било је неопходно да им доделимо лажне вредности, да прогласимо да су млади животи часно и славно жртвовани како би се искупила слобода човечанства, а не како би се окајали немар и лудост њихових очева, и то окајали узалуд. Чак смо сматрали да су родитељи, а не њихова деца, поднели жртву, све док се коначно нису појавили стрипови у новинама који су сатирично приказивали дебеле маторе људе како се из својих удобних фотеља хвале да су своје синове „дали“ за своју земљу. (ххvii)

Тако је печални дом „усхићено певао о љубави; али веровао је у свирепост“ и мада се „бојао свирепих људи, видео је да је свирепост у најмању руку делотворна“ (Шо 1964: 181). У том дому, као у Шекспировим трагикомедијама, „млади, невини, полетни испаштаху лудост и недостојност својих отаца“ (Исто). Обични грађанин је полудео верујући да се природа уротила против њега, а читав свет је захватило стање општег лудила због којег су безмало све свакодневне људске активности доспеле у мртву тачку (Шо 1919: хх). За Шоа, ова морална пошаст рата огледала се највише у томе што је једина врлина постала ратоборност, а главни порок пацифизам (ххii).

Књижевник кроз чије је дело до тада увек избијао оптимизам, сада је у очају закључио да су за време рата срећне само будале и непромишљени људи (хххvii) и да овакво стање људске врсте оправдава како Свифта, који је човека описао као „Јахуа кога кори коњ племенитији од њега“, тако и Шекспира „што упоређује човека са срдитим мајмуном“ (Шо 1964: 182), који је „крајња незналица баш тамо где се свезналицом држи“ (Шекспир 1963: 213). Ипак, Шо приписује особености тренутног људског стања привременом лудилу, трудећи се да задржи веру у напредак људске врсте. Само човек који је луд може да се радује било чијој смрти, па макар и смрти непријатеља, док је за „истински цивилизованог човека, доброг Европљанина, покољ немачких младића подједнако погубан као покољ Енглеза. Будале су клицале „немачким губицима“. То су били и наши губици“ (Шо 1919: ххix). Убијани су нови Шекспири, Платони и Бетовени у цвету младости, а и они који су преживели рат неповратно су изгубили четири године живота и постали генерација протраћена због међусобног уништавања (Исто). Шоов натчовек је у односу на Јахуе и срдите мајмуне више него икада био у мањини за време Великог рата.

Док је историја обично и више него марљива да забележи војне стратегије и начин живота војника за време рата, она обично ћути када су у питању животи обичних грађана. Том питању се посвећује Бернард Шо док одвраћа поглед са европске ратне позорнице и упире га ка позорници на којој се одвијају лажне битке (xli). Шо објашњава да је *Кућа која срце слама* премијерно изведена тек након рата због тога што се састав позоришне публике променио за време рата, када су током четири дуге године позориште преплављивали војници током војног одсуства, који нису били искусни посетиоци лондонских позоришта и као такви нису били упознати са позоришним конвенцијама нити са институцијом званом позориште. Њихов однос према сцени био је идентичан Шоовом првом одласку у оперу када је био дечак и није знао шта је то опера:

У албуму моје мајке видео сам фотографије свих великих оперских певача и певачица, већином у вечерњим хаљинама. У позоришту сам се нашао пред једним балконом са позлатом пуним особа у вечерњим хаљинама за које сам мислио да су оперски певачи и певачице. Једну крупну црномањасту госпођу издвојио сам као Албонијеву и питао сам се да ли ће ускоро устати да пева. Бунила ме је чињеница што су ме поставили да седим окренут леђима певачима уместо да гледам у њих. Кад се подигла завеса, моје изненађење и радост били су безгранични. (Шо 1964: 185)

Исто чуђење и исту задивљеност Шо је видео на лицима нових позоришних посетилаца, који нису знали да учествују у позоришној илузији будући да су једино разумели оне делове представа у којима се плесало и певало, док им је сврха драмске уметности остала крајње неразумљива. Тада је Шо увидео да је неопходно да природни човек „постане веома извештачен пре него што му конвенције позоришта постану прихватљиве или сврха драме очевидна“ (186). Кривац за ово стање опште „хиперестезије“ у коме су театарске вредности биле измењене био је рат (Шо 1919: xliv). Људи су желели да гледају тривијалне ствари како би побегли од озбиљних ствари. Уз то, позориште је, као и свака друга друштвена институција, морало да зарађује, па ако тривијалне драме доносе већи профит од Шекспира, а „луцкаст скуп допадљивих девојака“ зарађује више од Моцарта, позоришни директори се неће много двоумити пре него што са репертоара избаце Шекспира и Моцарта (Шо 1964: 187). Сходно томе, у Енглеској је шоовска драма постала „неподесна за јавна приказивања“, а *виша драма*, која

ни под нормалним околностима није „трговачки здрав посао“, постала је скоро немогућа (189). Штавише, приказивање комедије у позоришту док напољу бесни рат питање је моралне природе. Шо је својевољно повукао своје комедије из лондонских позоришта јер их је сматрао како непримереним у доба рата, тако и опасним политичким и војним оружјем:

То је разлог зашто комедија, иако грдно изазвана, мора лојално да ћути; јер уметност драмског песника не зна за патриотизам: не признаје друге обавезе доли оне према истини природописа; ... и тако постаје у доба рата већа војна опасност него отров, челик, или тринитротолуол. Зато сам морао да ускратим *Печалном дому* светлости рампе за време рата; јер Немци су могли ма које вечери да претворе пети чин из игре у збиљу... (195)

Али, када је рату дошао крај, историчари су имали да напишу своје историје, а Шо да постави још једну комедију:

Можда, на крају крајева, ратови и јесу за то, а за то су и историчари и комедиографи. Ако људи неће да се поуче док им поуке нису крвљу написане, па, крви онда мора бити, најрадије њихове властите ... За позориште то неће бити важно. Какве год Бастиље пале, позориште ће остати. (194)

Међутим, након рата догодила се видљива промена у шоовској комичној форми, која је све очигледније почела да поприма карактеристике трагичне фарсе, коју ће до врхунца довести Бекет, Јонеско и Пинтер. Шоова *Кућа која срце слама* није трагична фарса у свом најрадикалнијем облику, али механичка вербална и невербална комуникација између ликова, одсуство психолошке каузалности у поступању ликова, „*претеривање* као технички поступак који ствара утисак апсурдног и ирационалног“, и „*велика слобода асоцијација*“, која се често граничи са потпуном неспособношћу аутора да контролише и реакције публике и утисак или смисао који ће трагична фарса открити гледаоцу“, типичне су особине трагичне фарсе која дејствује попут бурлеске (Селенић 1979: 37). Фергасон овај комад назива шоовском „фарсичном визијом“ (1979: 241) и сматра да се „шоовска фарсична инспирација открива ... овде у најоштријем и најдубљем виду“ (239). Комични моменти у драми само истичу трагични *conditionis humanae*, а самим тим наглашавају човекову немоћ да управља сопственим животом. Шо не назива

своју драму трагичном фарсом, већ фантазијом, остављајући публици места да након гледања драме мења стање ствари, али и поред тога, *Кућа која срце слама*, првобитно замишљена као трагедија, изазива својим чувеним завршетком осећај беде, ништавила, немоћи и бесмисла, а како примећује Селенић, „ништавило радње је доказ о ништавилу света“ (1979: 40):

Смисао трагичне фарсе не треба тражити у ономе што се изговори, јер то је често без икаквог смисла; смисао је негде у паузама, у недореченостима, у асоцијацијама које изазива одређена језичка структура, ситуација или фраза. То је драматургија која одражава један неуротичан тренутак људске историје, али га одражава са пуном, ма како болном искреношћу ... из дубоког уверења да свет није у реду, а да је сасвим илузорно мењати га. (46)

У Шоовој драми смисао треба тражити у сновима. Према Стокхолдеру, „[у]нутар *Куће која срце слама*, сањати или не сањати је питање безмало на хамлетовском нивоу, јер је сродно његовом пропитивању бивствовања“ (1976: 24).

Атмосферу за драму Шо позајмљује од Чехова, чији *Вишњик*, *Ујка Вања* и *Гaleb* представљају „дивне драмске студије куће која срце слама“ (Шо 1919: ix), али су у Енглеској изведени тек неколико пута јер нису били исплативи:

Бленули смо и казали, „Баш руски!“. Ја нисам имао такав утисак. Исто онако као што су Ибзенови јако норвешки комади тачно одговарали сваком предграђу буржоазије и интелигенције у Европи, ови јако руски комади одговарали су свим властелинским домовима у Европи ... Исти пристојан свет, иста потпуна залудност. Пристојан свет знао је да чита; неки су знали и да пишу ... [*Али они*] нису желели да остваре утопију за прост народ: желели су да остваре у свом властитом животу своје омиљене романе и поеме ... (Шо 1964: 177)

Како би доказао последње, Шо на више места у драми алудира на Шекспира са жељом да покаже како се чак и историја и природа ратова мења са променом филозофије и научним достигнућима цивилизације. Шекспир је критиковао велике људе који користе шачицу своје земаљске моћи како би грмели као Јупитер. Али, „шта би Шекспир рекао да је видео нешто далеко разорније него што је гром у рукама сваког сеоског радника“ (182), као што су то видели Шоови савременици? „Зар не би приказ срдитог мајмуна обдареног силама разарања о



каким Јупитер није ни сањао учинио да чак и [*Шекспирово*] владање речима изгледа јадно и сиромашно?“, пита се Шо (Исто). Како би додао на тежини овом окршају са својим књижевним оцем, Шо у луткарском комаду *Шекс против Шоа*, који је изведен 9. августа, 1949. године на фестивалу у Малверну, ретроактивно описује *Кућу која срце слама* као модерну верзију Шекспировог *Краља Лира*:

ШЕКС: Где је твој Хамлет? Да ли би ти знао да напишеш *Краља Лира*?

ШО: Да, са свим његовим кћерима. Да ли би ти могао да напишеш *Кућу која срце слама*?

Погледај мога Лира.

(*На сцени се појављују капетан Шотовер, који је Шоов Лир, и млада девица, Ели Дан, Шоова Корделија*)

ШОТОВЕР: Направио сам ову кућу за своје кћери и отворио њена врата за њихове просце, како би се деца рађала из њихове љубави. Али једна од њих се удала за глуперду, а друга за лажова ...

ДЕВИЦА: „Да: ова луцкаста кућа, ова необично срећна кућа, ова болна кућа, ова кућа без темеља. Зваћу је кућа која срце слама.“

ШОТОВЕР: Ћути. Ћути. Пусту да се срце сломи у тишини. (Шо 2002: 267-268)

Шо цитира речи са самог краја своје драме, када апсурд догађаја у Шотоверовој кући достиже врхунац, да би потом сви ти догађаји били бачени у сенку изненађујућим драмским обртом када звуци експлозија бомби почну опасно да се приближавају кући. Међутим, звуци експлозија не доприносе трежњењу ликова, који проводе живот у полусну, ушушкани у своје фиктивне романе и песме, али доприносе трежњењу публике, која наједном схвата да није одгледала још једну шоовску комедију, већ трагичну фарсу о рату и сатиру на тему уснуле обамрлости обичних грађана, од којих су многи или имали романтичне илузије о рату, или нису знали много о рату, или су га, пак, схватили као дечју играрију будући да су били далеко од бојног поља (в. Шо 1919: xxxi-xxxiii).

*Шекс против Шоа* замишљен је као комична бравура у којој се Шекспир и Шо боре у боксерском рингу, али Шо, као што је написао још у предговору за *Три комада за пуританце*, никада није тврдио да пише боље од Шекспира иако га је критиковао, већ се борио против погубног дејства ничеанске монументалне историје према којој је све што је иоле вредело већ постојало и живело, што не оставља простор за развој човечанства. Ипак, Шо признаје да „нико неће никад

написати бољу трагедију него што је *Лир*“ (1964: 68), који је Шекспирово ремек-дело (66). Разлог због којег је Шо написао модерног *Лира* је Шекспирова почетна немогућа и апсурдна ситуација која само појачава утисак Лирове трагичне судбине. Пишући позоришне критике за *The Saturday Review*, Шо је 2. јануара, 1897. године, написао о *Отелу*: „Ако судимо разумом, апсурдан је; ако судимо ухом, узвишен је“, али је „приватно исто то мислио о *Лиру*“ (Вајнтрауб 1970: 68). Вајнтрауб чак сматра да се Шоов поднаслов, иако прецизан утолико што се одједи Чеховљевог *Вишњика* чују у целој драми, може преиначити у „фантазија у Шекспировом маниру на шоовске теме“ (59). Шо је чекао тридесет година да јавно прогласи свој комад модерном верзијом *Краља Лира*, али и тада врло опрезно – у једном луткарском комаду који се, као такав, не узима толико озбиљно, а разлог су биле негативне критике које је *Кућа која срце слама* добијала за Шоова живота, иако га је писац сматрао својим најбољим делом (Исто). После Шоове смрти, она је проглашена ремек-делом, опером са вербалном музиком, једном од најбољих драма XX века (Исто), док је у прво време омаловажавана као драма у којој се, за разлику од Чехова, не осећа атмосфера, већ само смрад (Холројд 1998: 492). Како наводи Вајнтрауб, глумица Лила Мекарти, која је ову драму желела да постави на сцену и у њој игра још за време рата, прва је у својим мемоарима упоредила *Кућу која срце слама* са *Краљем Лиром*, нашавши да оба комада поседују ширину, као јединствену одлику добре драме: „У *Кући која срце слама* не постоји позорница“, писала је, „Она је живот који проговара са позорнице живота, глас чији се плач чује у дивљини“ (1970: 60). Године рата донеле су Шоу осећај беспомоћности и ништавила који доминира у Шекспировом *Лиру*, па се може рећи да је тек тада Шо разумео пуну вредност Шекспировог комада, иако га је хвалио као најбољу трагедију икада написану годинама раније.

За добар број Шоових ликова у *Кући која срце слама* могу се наћи одговарајуће паралеле у Шекспировом *Лиру*, мада се радње две драме радикално разликују. Шоов Лир је капетан Шотовер, старац од осамдесет осам година, један од шоовских лудих мудраца налик на Оца Кигана из *Другог острва Џона Була*. Шотовер има две биолошке ћерке, обе у својим четрдесетим. Старија кћи, Хесиона, заводница је „рођена да насамари сваког мушкарца“ (Шо 1919: 64). Црнокоса лепотица која носи име тројанске принцезе удата је за прелепог

„тројанског принца“, Хектора, који живи у својим измишљеним причама под измишљеним именима заводећи све жене око себе, па и Хесионину сестру, Аријадну, и Хесионину пријатељицу Ели Дан, баш као што је Едмунд у *Краљу Лиру* завео Гонерилу и Регану. Међутим, код Шоа је Хесиона Гонерила, а Хектор њен Олбани. Њихов брак, као из јефтиних викенд романа, симболично је описан презименом Хашабај<sup>128</sup>, чији сомнабулистички призив описује природу њихове љубави. Шотоверова млађа кћи, Аријадна, удала се са деветнаест година за Хејстингса Атерворда, колонијалног гувернера Британске империје, како би побегла из куће у којој влада све сам „метеж у идејама, разговору и осећањима“ (8). Њен муж се не појављује у драми, али када се помиње, увек је означен као „глуперда“, док је њихов однос према љубави и свету описан презименом Атерворд<sup>129</sup>. Због природе Хејстингсовог посла, он лако може бити Шоов Корнвал, један од најокрутнијих ликова у *Лиру*, док је Аријадна Регана, за длаку окрутнија од своје сестре будући да је Аријадна представница „Мањежа“ (Horseback Hall). Шо у предговору супротставља кући која срце слама, чији су становници описани као сањари, „мањеж“, који се

састоји од затвора за коње и доградње за даме и господу који јашу и лове на њима, говоре о њима, купују их и продају, и посвећују им девет десетина својих живота, делећи ону преосталу десетину на милосрђе, одлажење у цркву (као замену за религију) и конзервативну агитацију (као замену за политику). (Шо 1964: 178)

Аријадна је представница овог филистинског друштва, док је Хесиона, као њена супротност и домаћица Шотоверове куће, представница идеалиста из шоовске психологије.

Поред Хесионе и Аријадне, капетан Шотовер проналази и свог „духовног потомка“ у лику Ели Дан, која до краја драме постаје његова Корделија и његова „бела жена“ (Холројд 1998: 486). Ели на самом почетку пада у сан са Шекспировим сабраним делима у крилу. Она се налази између филистинског и

---

<sup>128</sup> „Hushabye“ је презиме настало од енглеских речи „hush“ (срп. „пст, тише“) и „lullaby“ (срп. „успаванка“).

<sup>129</sup> „Utterword“ се састоји од енглеских речи „utter“ (срп. „рећи, изговорити“) и „word“ (срп. „реч“). У контексту Шоове драме, презиме би се могло превести као „Реци-шта-ти-је-на-уму“.

идеалистичког света и представник је оне шоовске групе људи која ће научити како да буде реалиста када јој живот распрши илузије. Она је не само Корделија, већ и модерна Дездемона која трага за својим Отелом, заробљена у Шекспировом свету чуда и авантура. Љубавном забуном чији је главни актер Ели Дан почиње низ фантастичних догађаја који су прекидани непрестаним уласцима и изласцима са сцене капетана Шотовера. Ели је већ пронашла свога Отела, под именом Маркус Дарнли, али се испоставља да је Елин Отело заправо Хесионин муж, Хектор, који ју је освојио својим измишљеним авантуристичким причама. Када Ели, на Хесионин позив, посети Шотоверов дом, пре него што сусретне Хектора и схвати истину покреће се дискусија о природи фикције, која открива колико је човеку тешко да се одрекне својих идеала:

ХЕСИОНА: Ели, драга, јеси ли приметила да се неке од прича које је Отело причао Дездемони нису могле догодити?

ЕЛИ: О, не. Шекспир је мислио да су се могле догодити.

ХЕСИОНА: Хм! Дездемона је мислила да су се могле догодити. Али нису ... Дездемона би то схватила да није умрла, знаш. Питам се да ли ју је због тога задавио!

ЕЛИ: Отело није лагао.

ХЕСИОНА: Како знаш?

ЕЛИ: Шекспир би рекао да јесте. (Шо 1919: 21)

Због Елине фасцинираности Отелом, разочарање је још веће када открије да је Маркус заправо Хектор и да није као беба остављен на прагу француске племићке породице у старинском ковчегу са именом „Маркус Дарнли“ извеженим на бебиној одећи.

Шоова комедија пометње овиме тек почиње. Хесиона позива Ели у своју кућу како би је спречила да се уда за педесетпетогодишњег милионера, Боса Мангана, коме Ели дугује захвалност зато што је спасао њеног оца, Мацинија Дана, из сиромаштва. Али Елино срце се слама по други пут када сазнаје да је Манган заправо лукавим пословним триком најпре отерао њеног оца у банкрот како би га само привидно спасио. Она је ипак одлучна у томе да се уда за њега, макар само због тога да би његов новац искористила за бољи живот и тиме оправдала своје презиме Дан (Dunn), које значи „утеривач дугова“. У међувремену, Манган се заљубљује у Хесиону, чиме Шо почиње да гради додатни

ниво пометње, натеравши безмало све ликове да се заљубе једни у друге. Хесиона флертује са свима, али највише са Елиним оцем, Мацинијем Даном; Хектор се заљубљује у Аријадну; Аријадну до куће прати њен девер који је заљубљен у њу. У том процесу заљубљивања свима ће бити сломљено срце, осим Аријадни, чија је несрећа у томе што њено срце нико не може да сломи<sup>130</sup>.

Необичан развој догађаја и сомнабулистичка, на тренутке кошмарна, атмосфера у драми приписани су утицају саме куће, која је „пуна изненађења за оне који нас не познају“ (4). На њеним улазним вратима нема звонцета и на њима не стоји звекир јер је кућа увек отворена и спремна да угости чак и потпуне незнанце (31). Она је Божија кућа под небеским сводом, „све што је истинито између ових зидова, истинито је и изван њих“ (30). Атмосфера и ваздух у овој кући узнемиравају њене посетиоце (93), који осећају да би је требало напустити (31), али не могу да се натерају да то и ураде. Нешто у вези са том „лудом“ (54), „необичном“ (48), „чудном“ (27), „бесрамном“ (107) кућом није у реду:

АРИЈАДНА: Зар не знате шта не ваља у овој кући?

ХЕКТОР: Ми не ваљамо. У нама нема разума ни смисла. Ми смо бескорисни, опасни, и требало би нас истребити. (100) ...

ШОТОВЕР: Шта то није у реду са мојом кућом?

АРИЈАДНА: Исто што није у реду са једним бродом, тата ... [С]ве што је овој кући потребно да би она постала разумна, здрава, пријатна кућа ... су коњи. (101)

ШОТОВЕР: Има истине у томе. Мој брод је од мене направио човека, а брод је морски коњ. (102)

Шоова песимистична сатира алудира на Свифтове Јахуе који би у датом историјском тренутку поступили мудрије од људи, док уједно наговештава да се Свифтова дистопијска визија човечанства остварила. Нарочити парадокс представља опис Шотоверове куће која је комплетно уређена тако да подсећа на брод, чиме асоцира на чувени брод лудака о којем је писао Мишел Фуко. „У

---

<sup>130</sup> ХЕСИОНА: [*Аријадна*] никада у свом животу није била заљубљена, мада одувек покушава да се заљуби до ушију. (Шо 1919: 40)

ШОТОВЕР: [Њ]ено срце не може да се сломи. Целог живота је чезнула за неким ко би јој сломио срце. Најзад је почела да се плаши да уопште нема срца које би се сломило. (82)

имагинарном пределу ренесансе“, пише Фуко, појавила се та „чудновата пијана лађа која плови мирним рекама“ (1980: 18):

Постао је обичај да се састављају ти Бродови чија се посада, коју творе измишљени јунаци, етички узорци или друштвени типови, упушта у велико симболично путовање које ће јој донети, ако већ не срећу, а оно макар слику њене судбе или истине (19). А земљу у којој ће се искрцати не познајемо (22) ... Његова је истина и постојбина само у том неплодном пространству између двеју земаља које не могу да му припадну. (23)

Посаду на Шоовом броду лудака такође чине друштвени типови, или радије, крајње иронично, „узорци онога што је најбоље у нашој енглеској култури“: ту су Шотовер и Ели, „луди стари морски капетан и млада певачица која га обожава“, потом Хесиона, „немарна жена која се труди да сакрије свој подбрадак и нагомилане килограме вишка“, затим „члан Владе Њеног Величанства за којег сви мисле да је глуперда“, односно „[с]ве сами имбецили сломљена срца“ (Шо 1919: 113).

Све ово говори врло мало о истинској природи ових ликова, јер „велико питање није ко смо ми, већ шта смо ми“ (35). Тако свако ко посети Шоову кућу која срце слама полуди. „Сви смо ми лудаци“, схвата Хектор (110) и узвикује у очају: „И овај брод на којем сви пловимо, овај затвор за душу ми називамо Енглеском? (117) Је ли ово Енглеска, или је ово лудница?“ (105). Шоов брод лудака симболично представља лађу „безумних који трагају за разумом“ (Фуко 1980: 20), где је „свак поверен сопственој судбини и свако укрцавање на брод могло би бити и последње“ (22). Барка чију посаду чине лудаци „симболизује један истински неспокој“, а „лудило и лудак постају, у својој двосмислености, главне личности: претња и поруга, ћудљиво безумље света и ситно исмевање људи“ (24).

На челу ове посаде лудака стоји један од Шоових најупечатљивијих ликова, луди капетан Шотовер, чије га искуство чини најмудријим од свих присутних лудака. Шотоверов лик слаже се са Фукоовим описом функције лудака у једној комедији:

Ако лудило свакога вуче у извесну заслепљеност у којој ће се изгубити, лудак, баш напротив, сваког подсећа на његову истину; у комедији у којој свако вара друге а и сам

бива насанкан, он је комедија другог реда, обмана у обмани; својим језиком сакалуде, која нема разуман лик, он говори разумне речи које, у комичном, разрешују комедију: он говори љубав заљубљенима, истину о животу младима, истинску осредњост ствари охолима, обеснима и лажљивцима. (25)

За Шотовера, његова кућа је само штенара и склониште чије чудноватости ни сам не разуме (Шо 1919: 112). Он је такође луди научник који покушава да досегне „седми ниво концентрације“ и у башти чува динамит како би уништио људску расу ако пређе границе људскости, те га симболично уноси у кућу у првом чину као најаву завршне катастрофе (36).

Шо је још 1905. године у драми *Мајор Барбара* расправљао о оправданости употребе оружја ослањајући се на један историјски парадокс. Велика Британија је 1878. године била на врхунцу империјалистичке власти, али је исте године Вилијем Бут основао Војску спаса како би се изборио са сиромаштвом будући да је већина Британаца живела на ивици пропасти. Шо у *Мајору Барбари* супротставља два аспекта овог парадокса: Војску спаса, која је симболично оличена у Барбари, раном шоовском феминистичком лику, и фабрику оружја чији је власник Барбарин отац, Андершафт. Његова фабрика оружја стоји као симбол империјалистичког просперитета, како би показао да проблем лежи у чињеници да „пут живота пролази кроз фабрику смрти“ (Шо 1908а: 310).

Шотовер је још напреднији Андершафт, који жели да открије „зрак моћнији од рендгенског зрака: умни зрак од којег ће муниција у појасу мог непријатеља експлодирати пре него што он стигне да упери своје оружје у мене“ (Шо 1919: 44). Стално се напрезајући да досегне седми ниво концентрације, Шотовер жели, као какав натчовек, да од обичне мисли направи најубојитије оружје на свету. У стварности се, међутим, његов седми ниво концентрације достиже само испијањем рума. Шотовер непрестано улази на сцену да би изненадио остале ликове каквом мудрошћу, а потом и силази са сцене пре него што остали стигну да му одговоре:

ШОТОВЕР: Морам да улазим и излазим.

ЕЛИ: Зашто бежиш? Да би спавао?

ШОТОВЕР: Не. Да бих попио чашу рума.

ЕЛИ (*ужасно разочарана*): Због тога? Како одвратно! Волиш да будеш пијан?

ШОТОВЕР: Не: највише на свету ме ужасава помисао на пијанство. Бити пијан значи сањати ... Али кад си стар, врло, врло стар, као ја, снови долазе сами од себе ... Сада пијем да бих остао трезан; али снови побеђују: ни рум није што је некад био ...

ЕЛИ: Немој да пијеш. Сањај. Желим да сањаш. Не смеш никада више да будеш у стварном свету када причаш са мном. (88-89)

Стварност Шотоверу доноси болно трежњење да у свету какав он јесте, изуми којима би спасио свет нису исплативи:

ХЕСИОНА: Понестаје нам новца ...

ШОТОВЕР: Где је сав онај новац који сам ти дао од патента за чамац за спасавање који сам изумео?

ХЕСИОНА: Петсто фунти које сам развлачила још од Ускрса! ...

ШОТОВЕР: Само петсто фунти за тај чамац за спасавање! Добио сам дванаест хиљада за изум пре њега.

ХЕСИОНА: Да, драги, али то си добио за брод са магнетом који усисава подморнице. Којим темпом ми живимо, не можемо више да приуштимо изуме за спасавање живота. Зар не можеш да измислиш нешто што би једним ударцем убило пола Европе? (44-45)

Узалуд бисмо у *Кући која срце слама* тражили трачак шоовске наде и поверења у човечанство по којем је аутор био познат. Она остаје „Шоова најзагонетнија драма“ (Рид 1959: 6), али да ју је „написао Ибзен, а не Шо, далеко мањи број читалаца би је сматрао тешком драмом“ (10). Рат је коначно распршио илузије западног света да се човек руководи рационалним принципима. Ирационалност постаје доминантни вид људског битисања и Шо схвата да „човек није разумно биће, већ жртва ирационалних и несвесних сила“ (Кориган 1959: 2). Први чин је написан пре почетка рата<sup>131</sup> и као такав није обележеном мрачном атмосфером која влада остатком драме. У међувремену, „човек је изгубио веру у себе, а без вере не може бити ни истине“ (3). Може ли се живети у ирационалном свету, пита се Кориган, како том свету дати значење ако у њему нема правила, како повратити веру? У свету *Куће која срце слама* – никако, закључује он (2-3).

Навикнути на спас у последњи час, на Шоову тенденцију да пре „убије комад него да дозволи да Смрт има последњу реч“ (Дитрих 1988: 37), љубитељи

---

<sup>131</sup> „Кад је комад био почет, ниједан метак није био испаљен“ (Шо 1964: 176).



Шоа узалуд су очекивали да се овде појави Велики Спаситељ. Шоов практични бизнисмен, Бос Манган, неће моћи својим новцем да спаси свет јер су његови милиони лажни. Он је слика и прилика ратних профитера који су, као практични бизнисмени, „постали богати тако што су сопствене интересе ставили испред интереса земље и мерили успех свега што раде на основу новчане добити коју тај посао доноси њима и онима који их снабдевају капиталом“ (Шо 1919: xxxv). Иронично, Бос Манган је први који увиђа тежину „моралне голотиње душе“ становника и гостију Шотоверове куће (Кориган 1959: 4)<sup>132</sup>. Као супротност Мангану стоји Мацини Дан, упропашћени отац-идеалиста, за кога су присутни лудаци „дивни људи, напредни, без предрасуда, искрени, хумани, неконвенционални, демократски слободоумници, и све оно што годи озбиљним људима“ (Шо 1919: 114), односно све оно што је „апсолутна антитеза онога што ти људи [*заправо*] јесу“ (Кориган 1959: 4).

Од осталих ликова једино су Ели и капетан Шотовер могући спаситељи света, али ни они то не постају (5-6). Поучен сопственим искуством, Шотовер признаје да „човеково интересовање за свет проистиче из вишка интересовања за себе самог“ и да је једина срећа коју у својим поодмаклим годинама осећа „срећа помирења и сневања уместо пружања отпора и делања“ (Шо 1919: 87). „Стари људи су опасни“, каже он, „њих није брига шта ће се догодити са светом“ (Исто). За Ели, која се укрцала на Шотоверов брод лудака попут Шекспирове Миранде која не познаје правила овог света, помирење са судбином човечанства направиће од ње реалисту, за којег свет више није врли, већ зао<sup>133</sup>.

Најзад и последњи лик који би могао да постане шоовски спаситељ полуди у овој чудној кући, а брод лудака на челу са капетаном Шотовером упловљава у трећи чин који симболизује врхунац колективног лудила. Када Ели назове Шотовера „О капетане! Мој капетане!“, алузија је јасна: брод Волта Витмана је Линколнова Америка, док је Шотоверов брод Енглеска, коју је Шо описао као брод без кормилара, у Европи пуној лудака. Линколнов је био Амерички

---

<sup>132</sup> МАНГАН: Стид! Има ли уопште стида у овој кући? Хајде да се сви поскидамо скроз голи. Ионако смо се сви морално оголили: па, хајде да се и физички скинемо голи и видимо како би нам се то допало. (Шо 1919: 107)

<sup>133</sup> ЕЛИ: Како је зао овај свет!

ШОТОВЕР: Не занима ме. Ускоро ћу га напустити. (Шо 1919: 84)

грађански рат, Шотоверов је Први светски рат. Чак је и смрт Абрахама Линколна, кога је 1865. године у позоришту убио глумац Џон Вилкс Бут, симболична јер сви ликови у завршном чину Шоове драме ишчекују смрт која им у драми прети од бомби, а у стварности од руке драмског писца:

ХЕКТОР (*нестрпљиво*): Како ће се све ово завршити?

МАЦИНИ: Неће се завршити, господине Хашабај. Живот се не завршава: живот се наставља.

ЕЛИ: Ох, не може да траје заувек. Ја увек ишчекујем нешто. Не знам тачно шта, али живот мора некад да се заврши. (115)

Мацинијева опаска да се живот не завршава, већ се наставља подсећа на Шоову изјаву да „живот има своје стварности иза својих представа: позориште нема ничега сем својих представа“ (Шо 1964: 52). Али и у стварном животу људи су се овако осећали и то у толикој мери да је „ишчекивање смрти ... потпуно исцрпело људе који су научили да осећају, размишљају и понашају се као да не постоји сутра“ (Холројд 1998: 498).

Чини се да је за Шоа једини начин да се избори са сопственим песимизмом био бег у снове и надреализам. Од почетка драме, када Ели заспи са Шекспировим *Отелом* у крилу, па до самог краја драме, она личи на сан, као да је сам Шо желео да верује да је све што се догађало током четири године рата био само сан. Безмало сви ликови из *Куће која срце слама* у неком тренутку спавају и сањају. Неки сањају на јави, као Хектор, који када остане сам замишља да се мачује са невидљивим супарником, поражава га и узима у наручје невидљиву драгу коју страсно љуби грлећи ваздух; неки су принуђени да спавају, као Бос Манган кога Ели хипнотише, док капетана Шотовера успављује рум. Нико од њих не уме да живи у стварном свету, стога сви беже у сан. Пробудити се значи одрасти, каже Холројд (1998: 488), а одрастање у рату је посебно болан процес. Зато Шо пише фантазију и смешта своје ликове у паклену „Палату Лажи“ коју је описао у *Човеку и натчовеку* (Шо 1971: 166). „Нико не би могао да издржи вечност у рају“ (137), који је дом најокрутније истине са којом се човек свакодневно суочава, док је пакао „дом нестварног и дом оних који траже срећу“ (139). Шоова надреалистичка форма обухвата „срцепарајући песимизам, нападе беса, трагове насиља који воде ка двосмисленом експлозивном врхунцу“, а иста

форма се уочава и у другим великим апокалиптичним делима које је изродио рат: Елиотовој *Пустој земљи*, Лоренсовим *Заљубљеним женама*, Јејтсовој песми „Други долазак“ (Холројд 1998: 490). Шо упловљава у надреалистичке воде „неколико година пре доласка надреалиста који су заговарали губитак контроле како би истражили везе између снова и стварности“ (491). Истражујући и сам ове везе, Шо је закључио да нада лежи једино у визионарској будућности у којој је човек снагом своје воље прекинуо цикличност понашања, а самим тим и историје (490).

Сопствену верзију те будућности Шо је представио у својој „Библији креативне еволуције“, или „шоовском Откровењу“ (Шо 1921: сi), драми *Напраг Метузалему* (1921), која је антитеза *Кући која срце слама* утолико што се за разлику од ње не бави силама смрти, већ новим силама живота (Холројд 1998: 498). *Напраг Метузалему* представља типичну модернистичку тежњу да се „пред лице хаоса модерног света постави естетски хероизам који кроз уметност проналази ред и образац“ (Милутиновић 1992: 17). Уметност је за Шоа „магично огледало које уметник прави да би одразио невидљиве снове у видљивим сликама“ (Шо 1921: 286), а без ње „сурова стварност учинила би живот неиздржљивим“ (284). Плејада шоовских ликова, од Еве, Адама и Змије, преко Наполеона, Пигмалиона и Лилит, све до самог Шоа који се у драми појављује као „Старији Господин“, приповеда о свету од његовог настанка, па све до далеке будућности, „докле мисао може да допре“<sup>134</sup>, до 31 920. године нове ере. „[М]ашта је почетак стварања“ (9) јер је мисао створила свет, а мисао ће у далекој будућности сменити људску врсту и означити њен крај<sup>135</sup>.

Увидевши крхкост људског тела и пролазност земаљског живота, Шо остварује у својој уметности Шотоверову визију о оружју ума, будући да „ништа не остаје лепо и занимљиво осим мисли, јер мисао је живот“ (291-292). Иако је Шоова „Библија креативне еволуције“ замишљена као оптимистична, у њој човек каквим га знамо нестаје: „Човек није Божије последње дело: бог још увек може да ствара. Ако ви не можете да обављате његов посао, Он ће створити неко биће које

---

<sup>134</sup> „As Far as Thought can Reach” је наслов завршног дела драме.

<sup>135</sup> ДРЕВНА-ОНА: Доћи ће дан када више неће бити људи, остаће само мисао. ДРЕВНИ-ОН: И то ће бити вечни живот. (Шо 1921: 290)

може“ (92). Зачудо, то биће, које је аутор означавао као *натчовек*, у Шоовој визионарској будућности опстаје само као биће чије је тело мисао. Физичка страна живота се потпуно укида, док Шоов Адам, слично Ели Дан, узвикује: „Ох, али животу ће морати некада да дође крај, нисам довољно снажан да поднесем вечност“ (13). Тако и *Натраг Метузалему* опстаје само као „трагедија Старијег Господина“<sup>136</sup>, који „ради најбоље што може за своје године“ (сi).

Шоовска комедија, радознала по својој природи, поставља многобројна питања чији су одговори непријатни и као такви често замаскирани у лажи: „Не постављај никаква питања и нећеш чути лажи“, каже Шо (296), а „[к]ада је нешто смешно, тражи у томе скривену истину“ (282), али онда ће из комедије нестати све што је у њој забавно. Тада над комедијом влада Шоова јединствена сатира, коју аутор није признавао као препознатљиву форму у свом драмском опусу. Ипак, 16. новембра, 1914. године, Шо се у *Гардијановом* чланку (“Mr George Bernard Shaw geopens”) назива британским главним сатиричарем, али се у истом чланку такође отворено жали због Шоовог ћутања у првих пар месеци од избијања Великог рата. Рат је толико разочарао Шоа да је ретко и невољно писао о њему, а оно мало што је писао „није имало ону стару жестину“. Чинило се да Шо оклева да проговори. Али када је проговорио у чланку „Здраворазумски о рату“, објављеном три и по месеца од избијања рата, обе зараћене стране су добиле по „огромну чашу рафинираног алкохола грдње и сарказма“. Иако је Шо, како је раније истакнуто, постао омражен због ставова изложених у овом чланку, *Гардијан* га види као човекољубивог социјалисту који не би ни мрава згазио осим што би га почастио по којим подругљивим епитетом:

Али ретка и изванредна ствар у вези са свиме што господин Шо напише је његов ђаволски дар да најоштрије исмеје све и свакога, а да се не умори нити да постане досадан за читање. Неко ће мрзети његове поједине ставове; неко можда поштује поједине особе које он исмева; неко ће с правом рећи да се он не бави нашим светом већ гротескном визијом нашег света; а неко ће, још природније, рећи да га тренутно не занимају бурлескне визије света. Али нико не може да порекне квалитет његове јеткости и уметности. (*Гардијан* 1914)

---

<sup>136</sup> “Tragedy of an Elderly Gentleman” је наслов четвртог дела пентатеуха.

*Кућа која срце слама* се завршава једном таквом јетком сатиром. Оно што би се у драми написаној пре рата протумачило као последњи трзај шоовске наде за човечанство, овде је одраз песимизма. Истина је да Шо већину својих ликова оставља у животу, али само да би крајем драме ефектније нагласио домашај колективног лудила:

ШОТОВЕР: Хајдемо сви на починак. Брод је безбедан. (*Он седа и засти*)

ЕЛИ (*разочарано*): Безбедан!

ХЕКТОР (*с гађењем*): Да, безбедан. И како је одвратно досадан одједном опет постао свет! ... (Шо 1919: 121)

ХЕСИОНА: Али какво величанствено искуство! Надам се да ће се [*бомбе*] сутра поново вратити.

ЕЛИ (*озарена лица*): Ох, надам се. (122)

Има критичара који сматрају да је Ели Дан одраз шоовске навике да остане оптимистичан и да ју је Шо замислио као представника „нове и просвећене Енглеске на чијем ће челу бити једна интелигентна генерација људи“ (Рид 1959: 12). Али мало је вероватно да би шоовска представница нове, интелигентне, генерације људи озарена лица прижељкивала још бомби, ратова и смрти, као што то чини Ели у последњој реченици драме. Она можда јесте лик који у себи сажима преостале мрвице шоовског оптимизма (Холројд 1998: 486), али се на крају и оне губе. Ели своје сломљено срце и своју снажну, здраву душу дарује „природном капетану, духовном мужу и другом оцу“, Шотоверу, улазећи са њим у духовни брак (Шо 1919: 109), који, уз бомбардовање куће и Манганову смрт, постаје „чин њене воље уколико прихватимо Ели као део шопенхауеровског света као воље“ (Стокхолдер 1976: 22-23). Стокхолдер у Шоовој друштвеној критици налази трагове филозофског песимизма немачке мисли, нарочито Ничеа и Шопенхауера (22), не увиђајући да је Ничеова критика Шопенхауера суштински оптимистичка борба против песимизма<sup>137</sup>.

---

<sup>137</sup> Док се Шо у *Кући која срце слама* заиста одаје Шопенхауеровом песимизму, у драми *Натраг Метузалему* он коригује свој став и изнова афирмише вољу као основни принцип стварања: „ЗМИЈА: Човек замисли оно што жели, жели оно што је замислио и на крају створи оно што је желео“ (Шо 1921: 9).

Свет описан у *Кући која срце слама* није свет који би се могао пожелети, али јесте свет заснован на историјским догађајима. У предратном свету човек је ишчекивао, као Мацини Дан,

револуцију, или неки застрашујући слом: чинило се немогућим да можемо и даље да грешимо и петљамо. Али ништа се није догодило, осим, наравно, уобичајеног сиромаштва и злочина и пијанчења на које смо навикли. Никада се ништа не дешава. Право је чудо како се добро слажемо када се све ствари узму у обзир. (Шо 1919: 116)

Према Коригану, Мацини је „типични човек који мисли да је ово најбољи од свих могућих светова, па зашто га као таквог мењати“ (1959: 4). У том лајбницовском оптимално добром свету, Мацини уверава остале ликове да се ништа неће догодити управо у тренутку када се у даљини чује туп звук експлозије (Шо 1919: 118). „И наравно“, додаје Кориган сатирично, „ништа се и не дешава осим светског рата“ (1959: 4).

Шо у *Кући која срце слама* потврђује Лајбницову теорију да је Бог створио оптимално добар свет, а да је зло које се јавља последица човековог избора. Бог није створио зло, већ је оставио човеку слободу да бира да ли ће желети и спроводити добро или зло. Слобода избора је, како стоји у *Теодицеји*, резултат интеракције интелекта и воље (Лајбниц 2005). У датим околностима, интелект бира најбољу могућу алтернативу од многих, а затим је представља вољи као решење које је најбоље и најпожељније применити. Воља, као *апетит за добрим* (Мареј 2005), затим спроводи најбоље понуђено решење, док зло настаје из моћи воље да задржи своје право да не изабере добру, већ лошу алтернативу. Неславни исечак историје који је Шо изложио критици показује да је интелект човека у датом историјском тренутку подбацио<sup>138</sup>.

---

<sup>138</sup> Лајбницову теорију да је свет који је створио Бог „најбољи од свих могућих светова“ изложио је руглу још један Шоов животни херој, Волтер, у свом чувеном *Кандиду*, који носи подругљиви поднаслов *Оптимизам*. Најватренији заговорник оптимизма у *Кандиду* је Панглос, који је карикатура Лајбница: „[О]ни који су тврдили да је све добро, рекли су глупост; требало је рећи да је све не може боље бити“ (Волтер 2002: 6). Волтерова оштра сатира показује у којој мери овакав насилни оптимизам нема везе са стварношћу кроз лик Кандида, који упркос свим недаћама које га сналазе остаје веран Лајбницовом оптимизму све док на крају не схвати илузорност те теорије.

Тумачећи *Кућу која срце слама* као дело у којем је садржана Шоова поетика трауме, Дезмонд Хардинг каже:

Иако су критичари осуђивали Шоову *Кућу која срце слама* као уметнички промашај када је драма објављена 1919. године и када је први пут изведена у Лондону 1921. године, она опстаје као изванредни – и чак претећи – приказ културно-историјске трауме управо због тога што се, парадоксално, „мало тога дешава осим краја цивилизације“<sup>139</sup>. (2006: 6)

Френсис Фергасон примећује да се „у овој драми, као и у *Вишњику*, ништа ... не догађа и ништа не бива доказано или оповргнуто“ (1979: 241). Од овог става полази и руски режисер Александар Сокуров у филму *Болна равнодушност* (*Скорбное Бесчувствие*<sup>140</sup>) из 1983. године. Овај авангардни колаж шоовских мотива, документарних исечака и пажљиво одабране музике продубљује бесмисао приказан у Шоовој драми, али и бесмисао света пола века касније. Приказ апсурдног живота у Шотоверовој кући-броду прошаран је документарним сценама у којима се виде остаци порушеног света, живот у рововима, пуњење топова и оружја муницијом, цепелин који носи бомбе, рањеници који умиру, лешеве који се распадају, деца у Африци која гладују, а све то је иронично пропраћено пригодном веселом мелодијом уз стихове песме Вере Лин, “It Hurts To Say Goodbye”<sup>141</sup>. Филм Сокурова говори о болном разстанку са светом, о распаду свих људских вредности, о бесмислу које је захватило све становнике куће, а то су сви становници овог света, о погубном понављању историје. На последње нарочито указује безвремена музика Чајковског, Глинке, Шостаковича, Моцарта, Бизеа, Римског-Корсакова, Шуберта, Шумана, Шопена, Рахмањинова, Бетовена и Менделсона<sup>142</sup>, која на специфичан начин доприноси утиску егзистенцијалне кризе коју је и Шо описао у свом комаду. И док се код Шоа заиста мало тога дешава, код Сокурова се наизглед апсолутно ништа не дешава,

---

<sup>139</sup> Хардинг цитира Алфреда Турка: Alfred Turco Jr., *Shaw's Moral Vision: The Self and Salvation* (Ithaca: Cornell University Press, 1976), стр. 231.

<sup>140</sup> Енгл. *Mournful Unconcern (Painful Indifference)*.

<sup>141</sup> [http://www.lyricsmode.com/lyrics/v/vera\\_lynn/it\\_hurts\\_to\\_say\\_goodbye.html](http://www.lyricsmode.com/lyrics/v/vera_lynn/it_hurts_to_say_goodbye.html)

<sup>142</sup> Музика игра велику улогу у Шоовим зрелим комадима. Због ње их Бентли назива Шоовим сонатама, од којих је најуспешнија *Кућа која срце слама*: „После овог комада „драма идеја“ се никада више није могла сматрати антитезом поетске драме“ (Бентли 1947: 132).

или су догађаји у толикој мери апсурдни да их не можемо растумачити. За разлику од Шоа, Сокуров није поштедео своју кућу. Док се тмурни облаци скупљају над њом, уз звуке дечије песмице „Ко се боји великог злог вука“, бомба погађа кућу и претвара је у олупину, налик броду лудака, која у последњем кадру плови отвореним морем.

Специфична уметничка визија Сокурова је далеко више узнемирујућа од Шоове, па је сходно томе била цензурисана све до перестројке и званично је приказана тек 1987. године. Радња филма и радња Шоове драме се не поклапају, будући да је филм направљен на основу филозофије режисеровог времена, у чему је Сокуров пратио Шоова упутства да се историја увек мора изнова писати. Фиктивна природа позоришта и филма додатно је наглашена убацивањем документарних кадрова у којима се појављује Шо и фиктивних кадрова са глумцем који глуми Шоа. Један од њих приказује остарелог Шоа испред куће у Ејот Ст. Лоренсу док се опрашта са својом публиком:

Одакле сте сви ви дошли? И шта сте дошли да видите? Старца који је некад био познати драмски писац, који је причао о свему на свету и писао о томе? Па, ево шта је остало од њега. И није неки приказ, зар не? ... Међутим, не могу да се пожалим. Презаузет сам. А то значи да сам срећан. Срећа је бити увек заузет и немати времена да размишљате о томе да ли сте срећни или не. Слабим. Морам да се зауставим. Било је пријатно видети вас све овде јер сте ви моја публика. Ја сам рођени глумац. Волим публику. Попут детета сам. Збогом, збогом, збогом свима вама. (Сокуров 1987: 2:35-4:24)

На другом месту Шо отворено очајава због рата: „Овај рат је потпуна лудост. Не могу да нађем праве речи. Ситуација се не мења и сва светла достигнућа су угашена, убијена, убијена“ (29:58-30:08). Најзад, Шо признаје да је човек једина животиња које се несразмерно плаши из дубине душе: „Нахрањени лав је мање опасан од човека, јер он неће да нападне уколико је сит“ (43:28-43:44). У рату човек показује супротно: што је више сит, то више напада. Тако је, према Стокхолдеру, Шо у овом „најтрезвенијем од свих његових важних комада“ увидео да „нагон смрти који се налази иза јунаштва може да буде најобесхрабрујућа ствар у вези са јунаштом“ (1976: 43). Шо тиме од обожаватеља јунака постаје неко ко се плаши јунаштва. Чак и снови у *Кући која срце слама* попримају одлике кошмара, па је Бентли назива „кошмаром једног фабијевца“:



Све шоовске теме садржане су у тој драми. Из ње се може сазнати о Шоовим учењима о љубави, религији, образовању, политици. Али то је мало вероватно, не само због тога што је обрада тих тема кратка и пуна алузија, већ и због тога што комад не говори у њихову корист. Он показује да су сва та учења било занемарена, било поражена. Он је слика пораза ... (1947: 140)

Према Бентлију, Шоов Шотовер тражи оно што је Шо увек тражио, и што је пре њега тражио Платон: „начин да се мудрост и моћ уједине“ (Исто). „Фабијевци су покушали да „прожимањем“ начине моћне људе мудрим. Али моћни људи су више волели светски рат од светске мудрости“, закључује Бентли (Исто). Стога Шотовер постаје „Шоова можда најдубља фарсична фигура“, и као пророк-кловн, „истовремено и најпотпунији представник Шоа“ (Фергасон 1979: 243). Фергасон с правом у речима Обри из драме *Исувише истинито да би било добро* чује глас Шоа, „генија фарсе, најзад свесног своје праве основе“: „А ја сам у власти свог дара; морам да проповедам и проповедам без обзира колико је касно и колико је кратак дан, без обзира на то што немам шта да кажем“ (244). Обриним речима Шо најпотпуније објашњава природу свог дара и потребу да подучава:

Мој дар је божански: он није ограничен мојим безначајним личним убеђењима. То је дар како луцидности, тако и елоквенције. Луцидност је једна од најдрагоценијих даровитости: она је надареност учитеља: надареност објашњења. Ја могу да објасним било шта било коме; и обожавам то да радим. (Шо 2003д)

За крај бисмо се још једном морали осврнути на Шоов чланак „Здраворазумски о рату“, у којем је управо због описане унутрашње потребе за проповедањем аутор осудио све стране у рату, нарочито због тога што нису спречиле избијање рата. Коментари који су уследили говоре о томе до које мере је Шо постао озлоглашен у Енглеској, а и шире. У писму које је упутио лондонском Дејли Њузу, Канингам Грејем је нашао грешке у Шоовој логици:

Књижевност је пријатна ствар. Уз њу проводимо и она нам даје многе дугачке сате. Она има своје место. Али ја сматрам да она тренутно плеше на затегнутом ужету. Да ли је рат могао да се избегне или не, данас нас не занима ... Стога је изналажење изговора за

[Немачку] сувишно добро дело, и стога је мој добри пријатељ, Бернард Шо, пером надугачко осудио свог наслеђеног непријатеља, Енглеску, узалуд. (Грејем 1915: 65)

Уредник Њујорк Тајмса је 5. новембра, 1914. године, написао да је Шо критичан попут Јага и да је у ово доба кризе Шоова критика већма „огорчена, екстремна, и хотимице деструктивна“:

Због свог ирског порекла он тврди да је као странац донекле непристрасан, али признаје да у нападу на енглеску таштину има трунчице ирске злурадости. Када се томе дода његова призната вишестраност као драматичара и драмског писца, добијамо прилично добро објашњење за став овог славног писца према страховитој борби која се управо води. Али подједнаки презир који је господин Шо показао према свима којих се она тиче, према „шесторо људи са једне и пола туцета са друге стране“, не пије воду. Он је дубоко убеђен да се на такав вид борбе какав води Немачка, и против такве сврхе која инспирише Немачку, мора одговорити силом, и да Енглеска напослетку није могла да избегне тај задатак пред који је стављена, без обзира на то ко је тада био на власти. Ако је то случај, треба се мало приупитати зашто је било вредно труда исмејати сваког понаособ и приказати једну суштински гротескну и изопачену слику Велике Британије. (66)

Најзад, на Шоов коментар у „Здраворазумски о рату“ да Енглеска и Француска морају имати на уму да треба живети са Немачком *после* рата, и да „без мира између Француске, Енглеске и Немачке, не може бити мира у свету“ (57) новине пишу:

Став господина Шоа није сјајан онда када одабере да у дане патње забија игле у свој сопствени народ, иако неке ствари које каже могу бити непријатно истините. Али не може се порећи да су његови поједини ставови у вези са овом ситуацијом разумни. Штета је што он увек мора да умањи силину корисних ствари које има да каже неозбиљностима, дрскостима и непримереним исмевањем оних чију би храброст требало да подстакне и одржи. Он подсећа на човека који се упорно препире око лоше изграђеног димњака, док испод њега кућа гори. (67)

Шоово проповедање мира изазвало је мржњу и презир, али он је наставио да изазива јавност у својим писмима, чланцима, политичким трактатима и симболичним завршецима драма, од којих је крај *Куће која срце слама*, који наговештава својеврсни смак света, само један у низу (в. Бентли 1947: 140-141). Сличан завршетак имају драме *Неприкладна веза (Misalliance)*, *Глупан са*

*Неочекиваних Отока (The Simpleton of Unexpected Isles)* и *Женева (Geneva)*, а све оне симболизују атомско доба и најављују Хитлерову Немачку, о којој ће Шо имати штошта да каже.

### 2.3. *Женева: Шо и велики диктатори*

„Погрешили бисмо ако бисмо веровали, према традиционалној схеми, да општи рат, исцрпљујући се у својим сопственим контрадикцијама, завршава одрицањем од насиља и прихватањем да се он сам укине у законима грађанског мира. Правило, то је прорачунато задовољство помаме, то је обећана крв. Оно дозвољава да без престанка, увек изнова започиње игра надвладавања; оно на сцену поставља брижљиво поновљено насиље ... човечанство не напредује полако из битке у битку све до универзалне узајамности, када ће правила заувек доћи на место рата; човечанство поставља свако од тих насиља у систем правила и тако иде из владавине у владавину. Управо је правило то што дозвољава да насиље буде учињено над насиљем, и да нека друга владавина може да покори и оне који већ владају.“

Мишел Фуко, „Ниче, генеалогичка историја“

„[К]ада зађе у одређене године, човек има само једну врсту говора.“

Џорџ Бернард Шо, *Женева*

У тексту у којем коментарише ничеански појам генеалогичке историје, Мишел Фуко каже да се велика игра историје састоји у томе

ко ће се докопати правила, ко ће заузети место оних који се правилима користе, ко ће се прерушити да би их изопачио, да би их искористио наопако и окренуо против оних који су та правила наметнули; ко ће, ушавши у сложен апарат, успети тако да га употреби да ће се владоци наћи подређени сопственим правилима. (1995: 87)

Управо се овај опис „велике игре историје“, према којем различите воље за моћ током историје непрестано одмеравају своје снаге, показује као златно правило које побија чувену шоовску максиму – „златно правило је да нема златних правила“ (Шо 1971: 251). Бернард Шо је својим драмским дидактичним дискурсом желео да наметне сопствена правила игре, али како сам признаје, у томе није успео. Његова различита решења за светске проблеме нису имала превелики утицај на политичко јавно мњење, осим што су се појединци нашли увређеним због Шоових политичких и личних ставова. Стога Шо у том смислу себе није сматрао успешним човеком, па је прибегао једној другој максими: „Онај ко зна, дела. Онај ко не зна, подучава“ (253). Због тога се и дивио успешним

људима, будући да једино они „обликују јавно мњење, усмеравају правац историје. Шо се дивио таквим људима, али није могао да опонаша њихове успехе. Он је био само њихов „учитељ“, њихов „коментатор“ и њихов „критичар““ (Гедулд 1961: 11). Према Гедулду, трагедија овог старијег господина била је у томе што је био успешан само као „лакрдияш и књижевник, као велика душа коју су ретко узимали за озбиљно, али никада као политичар нити као утицајан човек који жели да побољша свет“ (Исто). Навикнути на пишчев комични однос према свету, људи нису могли да разлуче шоовску шалу од шоовске збиље, али према пророчким речима његових драмских ликова, свака се шала „претвара у збиљу у утроби Времена“ (Шо 1908а: 125), док су све велике истине у почетку бласфемije (Шо 1919: 289).

Да ли је Шо био у праву када је предвидео да ће се његове озбиљне шале једном остварити или не, могуће је коментарисати једино уз велики временски отклон од времена у којем је аутор живео. И сам Шо у предговору своје најомраженије драме, *Женеви*, каже да „ниједна епоха није разумљива све докле се не заврши и докле се у целости не сагледа из даљине, попут планине“ (2003а). Ипак, оно што је Шо својевремено говорио о Лиги народа, Међународном суду у Хагу и светским ратовима, као и његова заокупљеност Хитлером, Мусолинијем, Стаљином и другим великим диктаторима, шокирало је чак и његове најоданије гледаоце, читаоце и критичаре. Ставови које је после Првог светског рата Шо изнео у разним говорима, есејима, интервјуима, а потом и драматизовао у *Женеви*, учинили су га далеко омраженијим чак и у односу на оно време када је „здраворазумски“ проговорио о рату.

Већ његов први политички комад, *Помриени рачуни (The Apple Cart)* (1928), пружа у предговору из 1930. године увид у Шоово мишљење о демократији и доброј владавини. Извођење драме, у којем краљ Магнус (лат. Велики) надмудрује председника демократске владе са симболичним именом Протеј<sup>143</sup>, било је забрањено у Дрездену јер је драма схваћена као „клевета Демократије“ (Шо 1960:7). Ово је натерало Шоа да у предговору елаборира своје мишљење о демократији, које је већ изнео у *Водичу кроз социјализам и*

---

<sup>143</sup> У грчкој митологији, морски бог који има способност да мења свој облик.

*капитализам за интелигентне жене* (1928): „Демократија ... је ретко више од дугачке речи која се пише великим словом и коју или прихватамо с поштовањем или презриво омаловажавамо без постављања било каквих питања“ (Шо 1960: 15). Шо деконструира уобичајено значење речи „демократија“, полазећи од Линколнове „поетске“ дефиниције која гласи: „Демократија је владавина *народа*, за народ, од народа“ (16). Прве две ставке дефиниције неопходне су и веома битне, сматра Шо (17), али се апсолутно не слаже са трећом ставком, сматрајући да народ не зна да влада собом: „Демократија ... не може да буде владавина од народа: она само може бити владавина уз пристанак оних којима се влада“ (19). Већ у овом предговору Шо говори у корист способних људи који су рођени да буду вође и наводи Мусолинијев исказ да „у свакој европској земљи чека по један празан трон на који ће сести способан човек“ (11). Он уједно упозорава на то да без обзира што је сваком народу потребна добра влада, народ мора да контролише своје владаре, јер „ниједан човек није довољно добар да би био господар другог човека“ (23). Критичари који себе сматрају ватреним демократама видели су у *Помршеним рачунима* „тријумф аутократије над демократијом“, а у аутору једног политичког отпадника, али то је само уверило Шоа да је „наша привидна посвећеност политичким принципима само маска за нашу идолатрију истакнутих особа“ (7). Отуда потиче и Шоова наводна драмска идолатрија како историјских вођа какви су били Наполеон, Јулије Цезар и Света Јована, тако и фиктивних вођа попут краља Магнуса (Смит 1978: 26).

Ставови изложени у предговору *Помршених рачуна* постављају основни тон Шоових политичких говора и драма између два рата. У драми *Насукана* (*On the Rocks*) (1933), чији наслов алудира на Енглеску, још један шоовски председник владе, Артур Чевиндер, начелно понавља Шоов став о демократији и потреби народа за добрим вођом:

Народу ове земље, свих европских земаља, Америке, тренутно припадне мука када им се саопшти да су, захваљујући демократији, они прави владари земље. Они врло добро знају да они не владају и да не могу да владају и да не знају ништа о Влади осим да она увек подржава профитерство и да искрено не поштује ништа друго, без обзира на то чија се страначка застава вијори. Мука им је од брбљања о слободи када нису слободни ... Мука им је од мене, од вас, од свих нас. Они желе да виде да се ради на нечему што ће им обезбедити пристојан посао ... Они желе да обесе оне људе који бацају добру храну док су

други људи гладни. Они не могу сами да доведу ствари у ред, па су им потребни владари који ће их дисциплиновати... (Шо 2003б)

Шо је описао Енглеску као брод без кормилара и у специјалној Би-Би-Сијевој радио емисији „Куда Британија?“ (‘Whither Britain?’), у говору емитованом 6. фебруара, 1934. године (Коноли 2009: 64). Уз Винстона Черчила, Х. Ц. Велса и Лојда Џорџа, Шо је био један од дванаест говорника који су били позвани да коментаришу будућност британског народа. Како просуђује Коноли, „Куда Британија?“ била је одважна и провокативна емисија коју је, судећи према коментарима слушалаца, покварила једино шоовска, ма колико сјајна, лакрдија (65). На тему емисије, Шо је одговорио на следећи начин:

Куда Британија? Какво питање! Чак и да знам, а ви сви добро знате да не знам, да ли бих могао да вам испричам за пола сата? Да поставимо једно разумно питање, на пример један мали део великог питања: да ли се Британија упутила право у рат? То желите да знате, зар не? Па, у овом тренутку, Британија се нигде није упутила правом линијом. Она је брод без кормилара, у чија једра дувају ветрови околности; и као таквој, подједнаке су јој могућности да уплови или у рат или у нешто друго, под условом да неко други започне рат. (цитирано према Фирт 1991: 245 )

Шо пророчки закључује да ће „у следећем рату сва најстрашнија средства за ширење смрти и за уништење бити спремна за употребу“ (Коноли 2009: 64).

Као драмског писца чија мишљења нису престајала да привлаче пажњу света чак и у његовој старости, редакција Би-Би-Сија је у више наврата позивала Шоа у своје емисије, од којих ваља поменути и емисију „Гледишта“ (‘Points of View’) емитовану 14. октобра, 1929. године, јер је у њој Шо, као један од „шесторице водећих мислилаца данашњице“, изабрао тему демократије и описао је онако како бисмо је и данас могли описати, као „опасни и варљиви ... велики балон испуњен гасом или топлим ваздухом, који је пуштен да лети да бисте били заузети гледањем у небо док вам други људи претурају по џеповима“ (62). Неисцрпну тему демократије Шо је повезао са британским парламентарним страначким системом када је 1933. године пред фабијевским друштвом одржао говор под насловом „Политика неполитичких животиња“ (‘The Politics of Unpolitical Animals’), у којем износи уверење да је парламент уређен према

страначком систему институција која спречава да се било шта уради. Тако је женева Лига народа, основана 1919. године са циљем да обезбеди разоружање, глобално благостање и спречи нове ратове, типичан пример слабости страначке владе: „Када један народ пошаље своју делегацију у Женеви, други народ одмах пошаље своје изасланике како би матирао ту делегацију и сви су ту да би спречили једни друге да било шта ураде, а то се нарочито односи на разоружање“, јер они „знају савршено добро да нити једна од великих сила нема ни најмању намеру да се разоружа“ (Шо 1933). У години која се обично узима за почетак Хитлеровог успона, неизбежно је било дотаћи се и њега, кога Шо издваја као „изванредног“ и „веома способног“ човека који жели нешто да уради и одлучан је у томе. За Хитлеров „велики ударац“ Шо криви Версајски споразум (1919) и начин на који се поступило са Немачком после Првог светског рата, када су победници претпоставили да се са пораженом Немачком може поступати као са пораженим човеком, да је „можемо шутирати ... све до краја света“ (Исто). Међутим, Хитлер је својом неодољивом харизмом окупио око себе читав немачки народ, убедивши га најпре да је неопходно отарасити се страначког парламентарног система, а потом и одбацити Версајски споразум на основу којег се Немачка разоружава. Шо упозорава да ће се Хитлер поново наоружати, да се он већ наоружава, и усуђује се да каже да Хитлер купује по који комад оружја и од Велике Британије (Исто).

Шо иронично, са жељом да обамрлој Европи упути критику, каже да му се једна ствар у вези са Хитлером одмах допала, а то је израз дубоког презира на његовом лицу: „То је израз лица који би требало да има сваки државник на свету у овом тренутку, а нарочито онај државник који зна шта значи бити сиромашан и познаје право стање ствари у Европи“ (Исто). Такав израз Шо је видео и на Мусолинијевом лицу, који се „труди да од Италије направи оно што он назива корпоративном државом“, и на лицу Стаљина, чије је гесло било: „Који год да је најкраћи пут да се нека ствар уради ... пробаћу тај пут“ (Исто). Сва тројица, према Шоу, „покушавају нешто да ураде, усвајају начине који ће им омогућити да то ураде, и заједничко им је то што су се отарасили наше врсте парламентарног система и онога што ми називамо демократијом“ (Исто).



У наведеном говору, Хитлер, Мусолини и Стаљин дати су као примери рођених лидера, о чијој природи Шо пише и три године касније у предговору драме *Милионерка* (1936): „Рођени вођа је онај ко иде напред не обазирјући се на нас, вођен неком тајанственом силом која га одваја од остатка људске врсте и чини да га се плашимо, односно да га мрзимо“ (Шо 2003ц: 3). Он, међутим, не каже да су управо ова тројица примери добрих лидера, већ да су они само примери људи који не седе скрштених руку, као што је то радио остатак Европе, али и Америка. Када пожелимо да искоренимо деспотизам, налазимо да је „далеко теже напасти лични деспотизам од институционалног“, јер се краљ може погубити, као што су Енглези погубили Чарлса I, али ће на његово место увек доћи неки други „рођени вођа“, као што је после Чарлса дошао Кромвел, деспот који није био представник краљевске институције већ личност за себе (Исто). Треба се плашити управо тих изолованих појединаца који раде за себе, као што је радио Хитлер. Али насупрот мишљењима да је Шо био анти-демократа и обожавалац тиранина, у предговору *Милионерке* Шо јасно ставља читаоцима до знања да је Хитлер постао мегаломан и да у оквиру политичке патологије сви апсолутни владари завршавају као лудаци (13). Шо у своју одбрану каже да је само изложио ситуацију како ју је он видео и не одустаје од раније тврдње да је за Хитлеров успон крив остатак Европе и Версајски споразум. Околности су те које су омогућиле Хитлеру да крене у крвави поход светом: „Ако владар мисли да је добро да отпочне светски рат, он мора да убеди свој народ да је то рат који ће ставити тачку на остале ратове, и да су људи које он жели да види мртвима безбожничке битанге“ (4). Хитлер је у овоме успео и отишао даље од Мусолинија само због тога што је имао подршку једног пораженог, опљачканог и пониженог народа који је он желео да спаси и поврати му славу (11).

Погрешно је сматрати да је Бернард Шо искључиво бранио и оправдавао поступке великих диктатора. Ни у једном од својих обраћања јавности он није био апсолутно на страни диктатора, већ се држао свог уобичајеног поступка преиспитивања истине тако што је исказивао „сумњу према објективним моралним истинама“ (Исер 1992: 120). Тако је у говору „Политика неполитичких животиња“, у којем је Хитлер похваљен као способан државник, Шо истакао и тачке неслагања са Хитлеровом политиком. Велики камен спотицања за Шоа био

је Хитлеров антисемитизам, са којим Шо, као неко ко се залагао за унакрсне бракове, није могао да се сложи. Хитлер је за Шоа био „жртва лоше биологије и лажне етнологије“ јер је веровао „у поделу човечанства на аријевску и латинску расу“ (Шо 1933). За Шоа је то била велика глупост, будући да је човечанство једна „екстремно измешана гомила“ (Исто). Уместо да добије што чистију немачку расу тако што ће протерати и уништити Јевреје, Хитлер је требало да каже следеће: „Толерисаћу Јевреје у било којој мери под условом да ниједан Јеврејин не ожени Јеврејку, под условом да се Јевреји жене Немицама“ (Исто).

На исту тему Шо пише у предговору *Милионерке*, изражавајући крајње незадовољство Хитлеровим протеривањем Ајнштајна, који је „далеко већи човек од било којег политичара“ (Шо 2003ц: 11). Овај срамотни чин за Шоа је представљао „заstraшујуће кршење културне вере“, па он поставља питање: „Како да се заштите велики људи без оружја од великих људи који иза себе имају мноштво покорних слуга?“ (Исто). Осим тога, вера у чисту немачку расу није основана јер су неки од највећих немачких духова били јеврејског порекла, као Менделсон и Мајербир, тврди Шо (12). Чак га не би изненадило ни да чује да сам Хитлер у себи има јеврејске крви, што многи историчари данас покушавају да докажу. Шо се најзад сатирично обраћа свету:

Али нема сумње да су Јевреји веома мрска створења. Било који компетентан историчар или психоаналитичар може прибавити гомилу необоривих доказа да би било боље по свет да Јевреји никада нису ни постојали. Али ја, као Ирац, могу са патриотским задовољством да докажем исто и за Енглеze. Исто и за Ирце. Ако би Хер Хилтер прелистао француске и британске часописе из друге половине 1914. године, схватио би да су Немци раса дивљих идолопоклоника, убица, лажова и ђавола ... Сви ми живимо у стакленим кућама. Да ли је мудро да гађамо Јевреје каменицама? Да ли је уопште мудро бацати каменице? (11)

Међутим, многи критичари најчешће цитирају само прве две реченице наведеног цитата, док се и самог Бернарда Шоа називају антисемитом. У даљем тексту, Шо истиче да Хитлер није глуп Немац, али да је његов антисемитизам и национализам „лудост, комплекс ... рупа у његовом штиту ... једна од оних мањих озледа које често на крају буду фаталне“ (12-13). Ту се открива и ризик којем се човечанство излаже када „допусти једном доминантном појединцу да постане деспот“, јер је у том случају најизвесније да ће човек који је рођени вођа, налик

богу, кад тад полудети (13). Шоово решење за овај проблем су демократија и комунизам<sup>144</sup>, „вилинска кума која може да преобрази Вође у „слуге свим другим људима“; међутим, једино вера у Креативну Еволуцију може да ослободи људске душе“ (17). Зато се он веселим тоном обраћа диктаторима којима поручује: „Свакако доминирајте: на нама је да тако уредимо своје институције да вам не дозволимо да нас тлачите“ (18).

Из приказаних Шоових ставова постепено се рађала *Женева*, али не као израз тренутног лудила остарелог драмског писца, како су поједини критичари коментарисали. Ипак, *Женева* за многе остаје упамћена првенствено као драма које су се постидели чак и шоовци због „силног ласкања диктаторима“, како су сматрали (Холројд 1998: 724). Чувена је изјава Дезмонда Мекартија, која се опет ретко цитира у целости, да га је *Женева* натерала да се запита да ли је могуће да је током целе своје каријере био будала што се тиче Бернарда Шоа. Наставак изјаве је: „Мислим да нисам“ (1951: 195). Али сигурно је да је Мекарти, као и остали критичари, осећао велику промену од Шоа који је бранио житеље села Деншаваи у „Предговору за политичаре“ до Шоа који се током „Ђаволове декаде“ посветио скоро искључиво политичким питањима. Сигурно је и то да је Шо који је написао *Женеву* далеко од Шоа-песника у *Светој Јовани*. Позивајући се на једну од шоовских максима за револуционаре, „Сваки човек који превали четрдесету је битанга“ (Шо 1971: 263), Мекарти ову промену приписује старости – „Књиге старих људи склоне су да буду трошне, брбљиве и да се понављају“ (1951: 196) – а слично тврди и Шо у *Женеви* када пише да човек који зађе у одређене године има само једну врсту говора (2003а). Свака страница коју је Шо написао после Великог рата открива његову тајну да „више скоро ништа није могао да осећа“ (Мекарти 1951: 197).

У Шоово време многи критичари мислили су слично као Мекарти. Отуда се јављају најразличитији описи ове контроверзне драме, у Шоово доба углавном неповољни, док се у скорије време, када је прошло довољно времена да се са дистанце размотре Шоови ставови, јављају све повољније оцене *Женеве* као значајног документа једног турбулентног доба. *Женева* је „шарена лажа о томе

---

<sup>144</sup> „Највећи духови, од Исуса до Лењина, од Томаса Мора до Виљема Мориса, увек су били комунисти и демократе“ (Шо 2003ц: 18).

шта би се догодило да се женевска идеја проширила“ (Холројд 1998: 719), пророчко упозорење против гледања уназад у прошлост и жеље да се оживе легендарни херојски дани (721), сатира „савремених политичара која илуструје репетитивну природу историјских процеса“ (720). *Женева* приказује истине које су ужасне (Стоун 1973: 23) и чак је по мишљењу њеног аутора она једна ужасна драма, али Шо је изјавио и то да мора да пише драме као што је *Женева* иако то не жели (Холројд 1998: 725). Он је већ до 1916. године био означен као симпатизер немачке расе зато што је обожавао Вагнерову музику (453), а потом га је и *Женева* у очима појединаца погрешно обележила као про-фашисту. Са друге стране, 1992. године Едвард Исер описује *Женеву* као „најзначајнију драму која је најавила британску драму холокауста“ (1992: 111). Она је не само „анти-фашистичка драма“, утолико што исмева диктаторе, већ и драма која се обрушава на западњачко схватање појма демократије и „одбија да прихвати моралну супериорност Запада“ (Исто). *Женева* је „савремена фантазија“ (112) и „образац драматургије холокауста“ (115), и као таква не би требало да се тумачи као ода диктаторима (Стоун 1973: 29).

Бернард Шо је посетио женевску палату Лиге народа 1928. године, у време када је читава Европа очекивала да ће је ова институција заштитити од нових ратова, нових врста оружја, отровног гаса и деструктивних бомби (Холројд 1998: 718). У једној од институција у оквиру Лиге народа, Међународној организацији рада, Шо је видео да се остварује све оно за шта су се фабијевци залагали. У његовим очима, ови „неокартезијанци“ су били прави интернационалисти који су радили на „побољшању услова рада, борби против епидемија, налажењу смештаја и посла за расељена лица, контролисању трговине опијумом, промовисању женских права, бризи за децу, заштити странаца, добродошлицы посетилаца какав је био Шо“ (719), и другим стварима од општег значаја. Али остале институције Лиге народа су се само претварале да могу да спрече рат, сматрао је Шо (Исто), што се и остварило када је избио Други светски рат, након којег је Лига народа распуштена (1946) и замењена Уједињеним нацијама (24. октобар, 1945). Рођак америчког председника Вудроа Вилсона, иницијатора за оснивање Лиге, тада је рекао да Шо често иде десет минута испред истине, што је често фаталније него каскати за временом (454). Према Шоу, права женевска идеја могла се остварити

само ако се форсира све на чему ради Међународна организација рада. Због тога се радња *Женеве* усредсређује на „два сателита“ Лиге народа (719): Међународну комисију за интелектуалну сарадњу са седиштем у Паризу и Стални суд за међународно право са седиштем у Хагу, који је у оквиру Уједињених нација постао Међународни суд правде, какав опстаје и данас.

О првој институцији се толико мало знало да су људи мислили да ју је Шо измислио, док јој је он заправо само „коначно дао нешто да ради“ и „измислио њену корисност“ (720). Радња не почиње у главном седишту комисије за интелектуалну сарадњу у Паризу, већ у „бедној собици на трећем спрату трошне старе куће пуне пацова“ у Женеви, у којој млада секретарица Бегонија Браун бива затечена изненадним интересовањем неколико људи који јој се обраћају за помоћ једног нарочитог дана (Шо 1939а: 3). Бедну собицу у коју обично нико не залази најпре посећује један Јеврејин, који није типични Јеврејин, већ сатирична слика Хитлеровог веровања у чистоту аријевске расе:

ЈЕВРЕЈИН: Ја нисам примитивни Хетит. Мој нос се не може нацртати из профила простим писањем броја шест. Моја коса није црна, нити имам претерано науљене увојке. Ја имам сва обележја немачког плавушана. Немачки је мој матерњи језик. Али ја се молим у синагоги, а када се молим, онда ставим шешир, док га Немац скида. Због тога ме обележавају као не-аријевца, што је глупост, јер не постоји нешто тако као што је Аријевац (6) ... Неки од највећих људи су осећали одбојност према људској раси ... Да ли ја могу да порекнем да постоје добри разлози за мржњу према Јеврејима? Напротив, и сам осећам одбојност према већини Јевреја. (7)

Али будући да су сви народи омражени у зависности од ока посматрача, постоји ли заиста разлог да се према Јеврејима људи односе као према народу који је гори од свих других? Шоов Јеврејин диже глас против оваквог става, а пошто је сам немоћан, обраћа се Бегонији која у Хагу може да подигне оптужницу против тлачитеља који га је опљачкао, напао и протерао из родне земље, те тиме покушао да „искорени читав један део људске расе“ (8).

Бегонији Браун се на сличан начин истог тог јутра за помоћ обраћа још троје људи, који су чули да је Међународна комисија за интелектуалну сарадњу место које ће вратити нацију која је испала из шина на прави пут (10). Лик означен као Придошлица оптужује британског премијера за велеиздају (12).

Удовица Долорес из фиктивне средњоамеричке републике Рај на Земљи тражи смртну казну за председника републике који је убио њеног мужа (15). Енглески бискуп тражи од хашког суда да заустави большевике који проповедају комунизам у његовој бискупији (20-21). То су случајеви које Шо користи да би коментарисао политичку ситуацију у свету. Придошлица се жали на наводно демократске изборе на којима је уместо националне партије или радничке партије победио „бизнисмен демократа“ (10), који је потом завео диктатуру под изговором да је на демократски начин изабран да влада. Прича удовице је далеко сложенија и наменски фарсична, а првенствено условљена законима који владају у њеној дистопијској републици, „најцивилизованијој земљи на свету“ (16). У Рају на Земљи избори се одржавају сваке друге године, а њен покојни муж је три пута за редом биран за председника и остао запамћен као „отац нације“. Од странке која не победи на изборима очекује се да диже револуције у покушају да сруши Владу, али њен муж за те револуције није нити оптуживао нити кажњавао председника опозиције, сматрајући да му се довољно свети тиме што спава са његовом женом. Када је прича изашла на видело, удовица је, опет према устаљеном „неписаном закону“, по дужности убила љубавницу њеног мужа, уједно и њену најбољу пријатељицу, након чега је њен муж пао у депресију и дозволио опозицији да га упуца. Уколико се убица њеног мужа не казни смрћу, према закону крвне освете који је на снази у Рају на Земљи, њен син ће морати лично да га убије, и тако ће се убиства дешавати у недоглед (в. 16-18). Енглески бискуп, који сматра да је Карл Маркс Антихрист (28), умире од шока када елегантни большевик, комесар Поски, совјетски делегат у Савету Лиге, упореди Коминтерну са Црквом Енглеске: „Друже Бискупе, Коминтерна је Државна Црква у Русији на исти начин као што је Црква Енглеске Државна Црква у Британији“ (27). Комесар Поски као против-тужбу предлаже испитивање опасне организације, финансиране од стране британских острва, која се појавила у Русији са циљем да сруши совјетски систем, уведе британски устав и успостави Цркву Енглеске (24).

Четири наведена фиктивна случаја Бегонија Браун шаље у Суд међународне правде у Хагу, чиме изазива хаос у свету политике. Некада непозната секретарица истуреног одељења Међународне комисије за интелектуалну сарадњу у Женеви, Бегонија Браун сада постаје најпопуларнија

женевска хероина. Као храбра, искрена и лепа, доброћудна девојка која не види даље од носа, „домаћи узор: политички идиот“, „укратко, идеална жена“ и „потпуни игнорамус“, Бегонија побеђује на новорасписаним изборима и добија титулу Даме. За идеалисте ово је доказ да је свет потпуно полудео, док реалисти знају да „[с]вету не фали ништа: апсолутно ништа“ (50).

Шо такође уводи лик британског секретара иностраних послова, Сер Орфеја Мидлендера, и лик вишег судије хашког суда, чија расправа претвара драму у праву политичку трибину на којој се дискутује о природи демократије, права, моћи и правде. Јурисдикција хашког суда била је недефинисана све док госпођица Браун није обезбедила случајеве који ће, према речима Судије, „потврдити да постојимо, о чему се мало зна“ и омогућити да „применимо моћ, која се до сада једва осетила“ (41). У лику Судије, Бернард Шо одступа од свог става да се треба ослободити идеала и описује правду као идеал коме треба тежити. Док се Судија може описати као „персонификација апстрактног принципа правде“ (Стоун 1973: 29), погрешно је сматрати да је у лику Судије Шо сабрао све своје ставове, јер Орфеј Мидлендер нуди релативно валидне аргументе који онемогућавају остварење идеала правде. Његови аргументи углавном се односе на то да треба завирити иза идеала и суочити се са чињеницама, што је далеко ближе Шоовом осећању живота: „Видите мој млади пријатељу – ако ми дозволите да Вас тако зовем – правда је, како кажете, један идеал, и то један веома добар идеал; али оно са чиме се ја суочавам је Моћ; а Моћ је често ђаволски ружна ствар“ (Шо 1939а: 43).

Бернард Шо је сматрао, као касније Фуко, да моћ почива на знању, док проблем лежи у томе што обичан грађанин не познаје чињенице. Том питању се Шо посвећује у предговору *Женеве* из 1945. године, када наводи да је једног дана за време рата читава три сата посматрао Лондон како гори, а да се у вестима могло чути само о незнатној штети и пар жртава у јужној Енглеској, „док су заправо главни градови и луке били безмало уништени“:

Сада су у моди хвалоспеви о непоколебљивом јунаштву нације која се суочила са овим страшним догађајем. У ствари, нација није знала ништа о томе ... Након великих битки, немачки губици преношени су у цифрама: губици Савезника се нису ни помињали, па се стекао утисак да су Савезници убили или заробили на десетине хиљада трупа Сила

осовине, а да је број жртава у савезничким редовима био тако мали да није био вредан помена. Праве чињенице и коб рата могли су се проценити само слушањем немачких вести, које су биле закуване на сличан начин. Наравно, истина је процурела месецима касније ... Све ово је било неопходно и неизбежно. Било је опасно рећи истину о било чему, чак и о времену ... У међувремену нико није приметио да се рат, као институција, у потпуности свео на апсурд. (Шо 2003а)

Секретар Лиге народа из *Женеви* сматра да је један од криваца за ово сама Лига народа, која је, уместо да спречи даље ратове, убрзала почетак новог рата због „супернационализма“ који је произвела тако што је покушала да уједини све нације у Женеви (Шо 1939а: 46). Јединство свих европских народа произвело је супротан ефекат, сличан ономе када се „све врсте риба убаце у исто језеро: оне само почну да изједају једне друге“:

Нама треба нешто више од национализма: прави политички и друштвени католицизам. Како то да добијемо од ових патриота и њихових националних химни и застава и сањарењима о рату и освајањима која су им усађена у главе још од детињства? Организација нација је организација светског рата. Ако двоје људи жели да се бори, како их спречити? Тако што их држимо одвојене, а не тако што их спајамо. Када су нације биле одвојене, рат је био повремени и изузетна ствар: сада се Лига надвија над Европом као вечити облак рата. (46-47)

Судија, чији је хашки суд Дама Бегонија Браун „оживела“, долази до истог закључка као секретар Лиге народа: да ова институција не увиђа моћ Великих сила и да оног тренутка када уради нешто на своју руку, она „не доноси мир, већ претње ратом или сецесијом, због којих мора да обустави своје радње и не ради ништа све док се Велике силе међу собом не договоре како да је искористе као инструмент за своју старомодну дипломатију“ (Шо 2003а). Женевска атмосфера претвара људе у „интернационалисте“, што је у Шоовој сатири гора ствар од простог национализма јер интернационалиста постаје заклето непријатељ сваке нације, укључујући и своје, због тога што је „[п]равда у очима једне нације неправда у очима друге нације“ (Исто).

*Женева* је премијерно изведена у Варшави, 25. јула, 1938. године, „док се Немачка припремала за мобилизацију“ (Холројд 1998: 723), а потом у августу исте године на фестивалу у Малверну, док је у Лондону премијерно приказана у



ноембру. У Њујорку је, међутим, Лоренс Ленгнер, оснивач њујоршког позоришног удружења из 1919. године, одбио да постави комад дубоко увређен због неодговарајућег описа Јевреја и ласкавог портрета диктатора у тадашњем трећем и последњем чину драме. Иако Шо у читавој драми износи контроверзне ставове о рату и политици, управо је озлоглашени трећи чин подигао највише прашине у критичким и позоришним круговима, а нарочито након што га је Би-Би-Си емитовао као радио-драму априла, 1939. године (Исер 1992: 111).

Суђење великим диктаторима, Хитлеру, Мусолинију и Франсиску Франку, покушај је драматизације Шоове савремене историје, којим је са једне стране Шо доказао да иде испред свог времена, али уједно и то да је историја често бржа од онога ко је тумачи у својим уметничким делима, што доказују многобројне измене у тексту драме са којима је Шо наставио чак и после рата. Холројд наводи да је Шо правио измене у тексту на три плана: тежио је томе да скрати текст, да у текст унесе промене које је са собом доносила историја, и да промени све оно што би могло да повреди осећања Јевреја, али да ни на једном плану није успео да оствари оно што је желео, те да се испоставило да је Хитлер „лик којег је веома тешко драматизовати“ будући да је „пребрзо делао“, па је „комад бивао застарео пре него што би се мастило на папиру осушило“ (1998: 722-723). Осим тога, чак је и дотадашњи шоовски јунак, Мусолини, допринео изменама текста када је прихватио Хитлеров анти-семитизам. У чланку *Игземинера (Examiner)* који датира од 19. новембра, 1938. године, Шо признаје да је Мусолини својом одлуком изменио *Женеву*, али да не може да схвати нити оправда тај његов поступак. Ипак, ни овде не одустаје од тврдње да је лоше поступање са Немачком довело до новог рата: „Оно што се сада дешава јесте да плаћамо цену за наше грешке из 1911. Да је британска влада послушала савет који сам јој тада дао, да су према Немачкој поступили као хришћански кавалери, уместо као тиранини и инације, ништа од овога што се сада дешава не би се дешавало“ (*Examiner* 1938: 7).

Хашки суд у *Женеви* постаје централна европска позорница на којој ће се окупити диктатори привучени светлима рефлектора (Шо 2003а). Мусолини постаје Сењор Бардо Бомбардоне, „човек судбине од главе до пете“ (Шо 1939а: 56), оптужен за „убиство и уништење слободе и демократије у Европи“ (76);

Ернест Бетлер<sup>145</sup> је Шоова драматизација Хитлера, који је оптужен због „покушаја да затре цвет људске расе“ (Исто); Франсиско Франко је генерал Фланко де Фортинбрас, оптужен за покољ више хиљада својих земљака (92). „Изванредна и величанствена шала на овом суђењу“, пише Шо, „састоји се у томе да је суд позвао све диктаторе да одговоре на оптужбе које су против њих подигли сви Томови, Дикови, Харијете, Сузане и Елизе свих нација“ (53).

Будући да је у неколико других драма већ имао сцене суђења, али и на основу његових многобројних недрамских дела, очекивано је да Шо не заузима ничију страну на свом фиктивном суђењу, већ на запрепашћење многих нуди валидне аргументе и за једну и за другу страну. Сузан Стоун подсећа на чињеницу да је Шо био полемички писац склон претеривању како би изазвао одређену реакцију публике (1973: 22), али су критичари очигледно реаговали на шоовске ликове „као да се ради о правим особама, а не политичким апстракцијама“, због чега је комад постао „једнако омражен и у про-нацистичким и у анти-нацистичким круговима“, што је „одговарајућа судбина, можда, за један непријатан комад“ (Холројд 1998: 724). Осим тога, дозволити тужиоцима да доминирају судницом значило би фалсификовати историјске чињенице (725), док Шо жели да покаже природу диктатора иза маске мита.

Бернард Шо од бомбастичног Бомбардонеа прави карикатуру са именом Бардо, које алудира на поетску занесеност и нереална очекивања једног самозваног и самоизабраног великог вође, „дучеа“. „Нације су цигле од којих се мора саградити будућа светска Држава“, а Бардова визија је да ће на челу те државе бити „супервођа који ће бити најспособнији човек на свету“ (Шо 1939а: 57). Међутим, мана због које ће страдати и Бардова и Бетлерова визија је саможивост која води у мегаломанију и обојицу претвара у „два јадника“ чија свеукупна каријера намеће само једно питање: да ли је њихова тренутна величина ишта вредела (Шо 2003а)? Наравоученије које Шо извлачи из њихових живота је да су освајачи царстава осуђени на пропаст „ако цивилизацију замене дивљаштвом“ (Исто). Па ипак, поједини Бардови говори одају Шоову фасцинацију Мусолинијем као способним вођом и садрже у себи одређена

---

<sup>145</sup> Име Ernest Battler је игра речима која се може превести као Озбиљни Борац.

мишљења које је Шо раније износио. Такав је Бомбардонеов став о Лиги народа, која је по његовом мишљењу „Лига Будала“, а како су будале опасне, „мудри морају да се удруже са њима како би их држали на оку“, што је и разлог зашто су Велике силе део Лиге (Шо 1939а: 57). Слично је са Бардовим ставом у вези са плутократијом и демократијом:

[Љ]уди увек следе њиховог рођеног вођу. Тамо где нема владара, ни краља, ни свештеника, ни закона који су донели мртви краљеви и свештеници, имате закон руље, закон линча, гангстерски закон: укратко, америчку демократију. Захвалите звездама што никад нисте имали демократију у Енглеској. Ја сам спасао своју земљу од свега тога својим вођством. Ја сам демократска институција. (60)

Најчешће критике упућиване су на рачун делова текста *Женева* сличних цитираном, који су поједине критичаре наводили на помисао да је Шо сматрао Мусолинија и Хитлера моделима натчовека. Али Шо објашњава у књизи *Свачије политичко шта је шта* (*Everybody's Political What's What*, 1944) да су Мусолини и Хитлер били самопрозвани великани и као такви представљали опасност за свет јер се није знало где ће стати (Стоун 1973: 28). Хитлерово уверење да је једини велики човек на свету претворило га је најзад у „лудог месију“, како га Шо описује у предговору *Женева* (2003а).

Ниједан од шоовских диктатора није био натчовек, али су сви били „супер-убице које ће милионе одвести у смрт“ (Нејтан 1991: 219). Када се на сцени коначно окупе сва три диктатора и уђу у расправу о рату, моћи и природи правих владара, појачава се утисак мегаломаније, што се нарочито опире тумачењу *Женева* као хвалоспева диктаторима. Бомбардоне за себе верује да је владар кога је сам Бог послао да избави свет (Шо 1939а: 87), Фланко себе проглашава спаситељем света (95), док Бетлер износи став да свака супериорна раса која је верна самој себи добија свога Месију путем мистичне, а не рационалне, моћи (97) и да ће најнапреднија раса некад сигурно завладати светом (98-99). Ова препирка између три самозвана натчовека око тога ко је будући владар света пре се може тумачити као Шоова пародија самог себе, сопственог неуспеха као „учитеља“ и неуспеха његове креативне еволуције, чији су се сами темељи урушили због рушилачког тока историје, него као Шоов савет да тако треба да се понаша будућа

и боља врста људи. Шоова драматизација основних принципа диктатуре представља и коначну осуду историје и човечанства које ништа није научило од историје. Тако се и једна деспотска фигура какав је Бетлер/Хитлер родила из историје и под принудом историје, а не хришћанског Бога, чије бајке

не објашњавају мене, Ернеста Бетлера, који је рођен као никоговић, а сада је по чину изнад краљева и царева. Јер мене не подржава мртви Јеврејин, већ моћни покрет у светској историји. принуђен њиме ја сам испружио своју руку и подигао своју земљу из јарка у који сте је бацили ви и ваши савезници, и изнова сам од ње створио земљу која је страх и трепет Европе, мада опасност лежи у вашим душама пуним кривице, а не у некој мојој личној злоби. (88)

Бетлер себе види као пионира који иде у корак с временом и крчи пут напред који сви морају следити, али за своју амбицију не криви себе већ искључиво историјске околности. Хитлер није случајно посетио овај несрећни свет, већ представља „ужасну комбинацију свих нас, јер смо ми ти који су га створили и призвали себи“ (Холпројд 1998: 722) и тиме смо уместо нат човека дозвали не човека и нови светски рат.

Део драме који такође заслужује пажњу садржи расправу о природи рата која помаже да се објасни и разуме још један контроверзан став Бернарда Шоа: да се ратним злочинцима не треба судити за злочине против човечности. У књизи *Свачије политичко шта је шта* из 1944. године, Шо је одговорио на нападе у вези са овим ставом рекавши да презире рат, да саосећа са губицима и једне и друге зараћене стране, да добро зна да у сваком рату има профитера и да никада није написао ниједну реченицу којом би започео рат (770). Пораз Мусолинија и Хитлера није видео као повод за славље иако га је поздравио, а крај рата за њега је означило бацање прве атомске бомбе на Хирошиму, што је чин који је доказао да се рат свео на апсурд (Исто). Ако бисмо и судили ратним злочинцима, „где бисмо нашли безгрешне мушкарце и жене да им суде“ када криваца има и на једној и на другој страни, што доказује не само 200 000 тона бомби које су бачене на немачке градове, већ и друга атомска бомба бачена на Нагасаки (771). *Женева* се посвећује овом проблему и као да га антиципира у дијалектичкој расправи између Судије и Орфеја Мидлендера:

СУДИЈА: Злочин је најгоре врсте бацити бомбу на насељени град ... Ове гнусне злочине чине млади људи ...

ОРФЕЈ: По заповести, мој господине, и из патриотских побуда ... Ја се ужасавам рата исто колико и ви. Али, дођавола, ако неко насрне на мене да ми пререже грљан, ја морам да прережем његов ако могу. Треба ли да му дозволим да ме убије и силује моју жену и ћерке? ...

СУДИЈА: Какве то везе има са бацањем бомбе на кревет уснуле бебе или на жену која се порађа?

ОРФЕЈ: Човека то погађа. Ужасно је. Али то не може да се спречи. Морамо на то гледати с практичне стране. То је као саобраћај у Лондону. Знамо да ће много деце бити прегажено и убијено сваке недеље. Али не можемо због тога да зауставимо саобраћај ... Рат је део цивилизованог живота. Не можемо га се одрећи због огромног броја жртава. (Шо 1939а: 69-71)

Бомбардоне заговара традиционалнију улогу рата чији циљ „није истребљење, већ очување људске најплеменитије особине, храбрости. Крајња безбедност за жене, крајња опасност за мушкарце: то је идеал“ (75). Он сматра да мушкарци „пропадају онда када се не боре“, али може ли се заиста „борба човека против митраљеза, или жене на порођају против облака отровног гаса“ назвати борбом у традиционалном смислу те речи, пита се Судија (72). Какве шансе имају немоћни мали људи против свемоћних великих бомби? И то је ипак део искуства, одговара Бомбардоне и признаје да се „рат не састоји сав од славе и срчаности. У рату човек открива и колика је проклета кукавица и колико је храбар. Човек научи и шта значи отупети од патње и ужаса и како да се смеје смрти у лице“ (73). Иронично, Бетлер себе проглашава човеком мира који је, пак, наоружан до зуба и спреман да у свом пацифизму дочека свет на нож (Исто).

Исусова тако једноставна заповест, „љубите једни друге“, у свету којим владају описани ратни принципи своди се на апсолутни апсурд, док се ауторитет владара који опијени влашћу постају деспоти своди на један принцип: „Ми наређујемо и нама се покоравају: то је све“ (82). Речи Ђаконице, која покушава да усади хришћанску љубав у срца диктатора, немају потпору у том свету:

ЂАКОНИЦА: Постоји покрет у свету који је такође покрет у мом срцу. То је покрет због којег ће сви ратови, сва нељубазност, сва мржња, сав грех и патња нестати и због којег ће Женева постати сувишна ... Тако је једноставно! А срећа коју са собом доноси је тако дивна! Све што треба да урадите је да отворите срце Господару.

БЕТЛЕР: Каквом господару? Ја сам Господар.

БОМБАРДОНЕ: Има и других, Ернесте ...

БЕТЛЕР (*вичући*): Ко је Господар? Реци његово име ... Ја сам вођа свог народа. Можда постанем вођа многих народа. Ко је тај Господар о коме причаш?

ЂАКОНИЦА: Његово вољено име, господине, је Исус. Кад сте били дете, сигурно вас је мајка учила да кажете „Нек' се слави моћно Исусово име“ ...

БОМБАРДОНЕ: У Ернестовој земљи, госпођо, људи кажу „Слава, Бетлеру“<sup>146</sup>. Он је протерао Исуса. (83-84)

Занимљиво је, међутим, да је управо питање протеривања и истребљивања Јевреја, које је за Шоа најспорнија тачка Хитлерове диктатуре, изазвало најоштрије критике јеврејске заједнице због начина на који се Шо њиме бави у *Женеви*. Да ли је Шо заиста налазио оправдања и порицао смрти милиона људи? Одговор на ово питање тражио је Дејвид Нејтан испитујући Шоов однос према Јеврејима, за који већ у наслову чланка каже да одражава „неуспех једног старијег господина“ (1991: 237). „Шоова бриљантност просветлила је и изменила животе милиона људи“, сматра Нејтан, али „упркос његовом проницљивом разумевању природе човека, због његове вере у будућу савршеност друштва он није могао да увиди дубину зла коме је дао своју значајну подршку“ (236). Нејтан, међутим, осим што категорички и потпуно погрешно тврди да је Шо подржавао нацистичка злодела, потпуно прелази преко чињенице да је Шо, како смо показали у неколико наврата на конкретним примерима из његових предговора, драма и говора, исувише добро увидео домет хитлеровске патологије и јавно јој се противио.

Када је Лоренс Лангнер одбио да постави *Женеву* у Њујорку, све је било пропраћено увредљивом преписком између Лангнера, који је Бетлерове говоре сматрао у најмању руку непримереним и далеко боље аргументованим од одговора које даје Шоов Јеврејин, и Шоа, који је остао при тврдњи да је у *Другом острву Цона Була* био далеко оштрији према Ирцима, него што је у *Женеви* према Јеврејима, те да је лик Јеврејина увео „само како би осудио нацисте због прогањања Јевреја“ (230). Шоов дијалектички принцип није задовољавао Лангнера јер му се чинило да су ставови диктатора увек јачи и боље аргументовани од ставова осталих ликова и да Шоове симпатије нагињу на

---

<sup>146</sup> “Heil, Battler!” као алузија на “Heil, Hitler!”.

њихову страну (Исто), а нарочито му је сметао један конкретни дијалог између Бетлера и Јеврејина:

ЈЕВРЕЈИН: Ја сам Јеврејин.

БЕТЛЕР: Каква онда права ти имаш у мојој земљи? Ја вас протерујем исто као што Британци протерују Кинезе из Аустралије, и као што Американци претерују Јапанце из Калифорније.

ЈЕВРЕЈИН: Зашто Британци протерују Кинезе? Зато што је Кинез тако вредан, тако штедљив, тако поуздан, да нико неће да запосли белог Британца као радника или надзорника ако му је жутаћ на дохват руке. Зашто ти протерујеш Јеврејина? Зато што не можеш да се мериш са његовом интелигенцијом, истрајношћу, промишљатошћу, разумевањем финансија. Ти се плашиш наших талената, наших врлина, а не наших порока.

БЕТЛЕР: Али зар ја нисам протеран због својих врлина? Не смем да крочим у Енглеску све док се не изјасним да тамо нећу да радим и да ћу се вратити у своју земљу кроз пар недеља. У свакој земљи странац је онај ко неовлашћено ступа на њихово тле. На свакој обали он је суочен са официрима који му не дозвољавају да се искрца без пасоша или визе. Ако припадаш одређеној раси или имаш одређену боју коже, онда ти уопште не дозвољавају да се искрцаш ...

ЈЕВРЕЈИН: Јеврејин је људско биће. Зар он нема права да се настани било где на земљи?

БЕТЛЕР: Нигде без пасоша. То је закон нација.

ЈЕВРЕЈИН: Мене су тукли и пљачкали. Је ли и то закон нација?

БЕТЛЕР: Жао ми је. Не могу да будем свуда, а моји агенти нису сви анђели ... Свет је довољно велики за обојицу. Моја земља није. (Шо 1939а: 77-78)

У Бетлеровим речима Лангнер је видео оправдање за „све што се у скорије време дешавало у Немачкој и Аустрији“ (Нејтан 1991: 229), док Гедулд, не могавши дефинитивно да одлучи да ли се Шо шалио или не, проглашава Шоове покушаје да рационализује злодела „највећег светског злочиначког мегаломана“ као нешто што је од почетка било осуђено на пропаст (1961: 18). Толику и такву врсту ужаса коју је са собом донео Хитлеров анти-семитизам Шо није могао да схвати, па отуда за исти „није могао да понуди ниједно решење ... никада није схватио политички значај расизма у етосу нацизма ... и никада није схватио да се нацистички анти-семитизам може развити у намерну политику геноцида“ (Исто). Ако се, дакле, није шалио, онда се Шо који је написао *Женеву* може описати

Поуповом реченицом: „Најгори од свих лудака је светац који је полудео“. Ако се, пак, шалио, онда је његова шала била веома неукусна, закључује Гедулд (Исто).

И док су многи Шоови дотадашњи обожаваоци сматрали да је Шо био слеп за праве проблеме свог времена (Фирт 1991: 248), он је одговорио Лангнеру да је написао драму која треба да увреди свакога (Исер 1992: 113) и одбио да промени опис Јеврејиновог лика који на крају драме профитира од најављеног смака света. На основу Јеврејиних реплика, јасно је да је Шо желео да својим комадом увреди и осуди обе стране. Наведена препирка је пре „осуда британске и америчке политике, него оправдавање Хитлера“, сматра Стоунова (1973: 25), док је према Исери комад контроверзан утолико што показује да политика западних земаља није ништа боља од политике фашистичких земаља (1992: 111). Сам Шо је непосредно пре фестивала у Малверну драми додао белешку у којој каже да је поласкан тиме што поједини људи верују да је свемоћан и да све зна,

али такође ме разбешњује неоправданост таквог захтева. Ја нисам нити свезналица, нити свемоћан; и највише што ја или било који други драмски писац може да уради јесте да извуче комедију и трагедију из постојеће ситуације и чека и види шта ће од тога постати ... Како ће се све то завршити – јер у позоришту само застаје, а не завршава се – нико не зна. (2003а)

И поред тога, Шо је покушао да поправи слику Јевреја у разним ревизијама текста, а најзначајнији је био додаток читавог чина (који ће постати трећи чин) пре сцене суђења, као и предговора, после рата. Тиме је, међутим, само погоршао ситуацију, нарочито онда када у предговору масакр у немачким концентрационим логорима приписује недовољној количини хране за све затворенике и пренатрпаности логора:

[Немачки официри] нису били ђаволи у људској кожи; али нису знали шта да раде са хиљадама људи који су им стављени на бригу. Имали су нешто хране, али нису могли да је поделе осим између себе. Једино што су могли да ураде са својим затвореницима било је да их стрпају између било која четири зида која још нису претрпана, да их закључају и ту их оставе, безмало изгладнеле, да умру од тифуса. Када је даље пренатрпавање хелија постало физички немогуће, једино што су могли да ураде са новим затвореницима било је да их убију и спале оне лешеве које нису имали где да закопају. (Шо 2003а)



У први мах се чини да Шо, у свој својој озбиљности, чак ни после рата није могао да призна хотимични геноцид милиона људи, па је окретао главу од ужаса у логорима Дахау, Аушвиц и Берген-Белзен, приписујући убиства неадекватним условима живота у самим логорима, а не људској окружности. Наведени цитат, међутим, потиче из поглавља у предговору чији је наслов „Неспособне владе су најгоре“, и смештен у одговарајући контекст, осуђује рат уопште, јер Шо даље пише: „Да су власти на одговарајући начин контролисале ситуацију ... ниједан од ових ужаса не би се на првом месту ни догодио. Ужасних ствари има у сваком рату када се војске отргну контроли“ (Исто).

Пошто му се замерало на томе што у *Женеви* ни на једном месту није поменуо концентрационе логоре, Шо додаје коментар о њима у новом трећем чину у расправи између Јеврејина, Придошлице и Удовице, опет уз сатирични тон који преовладава у целом комаду:

ЈЕВРЕЈИН: Мој добри господине, колика је твоја несрећа у односу на моју? Јесу ли тебе опљачкали? Јесу ли те тукли палицама? Стрпали у гасну комору? Масакрирали? Јеси ли и ти комерцијално и друштвено уништен? Јесу ли те затворили у концентрациони логор којим управљају хулигани? Јеси ли протеран из своје земље да скапаш у прогнанству?

ПРИДОШЛИЦА: Не, али ако су људи за то гласали, онда није нарушен демократски принцип ... Зар они немају права да бирају којим људима ће дозволити да живе у њиховој земљи? (Шо 2003а)

Једно тумачење Шоовог виђења Јевреја на основу додатих коментара понудио је Едвард Исер:

Шо сугерише да су Јевреји, у многим погледима, сами одговорни за своју судбину зато што се „арогантно“ држе своје религије, језика и културе и свесно теже томе да се одвоје од аријевског друштва ... Шоово решење за јеврејски проблем 1939. године одражава Ничеове биолошке идеје и антиципира дефиницију Јеврејина као Другог каквим га је Сартр прогласио непосредно по завршетку рата. Шоов одговор је да би Јевреји и Немци требало да ступе у мешовите бракове. (1992: 114)

Удовичин став, који генерализује особености јеврејске расе, на чему се замерало и Ничеу, потврђује Исерово тумачење: „Ви имате укус, ви Јевреји. Имате склоности. Ви сте витални, на свој оријентални начин. И безгранично сте

амбициозни и неуморно тврдоглави: ви не престајете да тражите оно што желите све док то не добијете“ (Шо 2003а). Осим тога, допуштајући и једној и другој страни да дају сопствене аргументе, Шо износи своје убеђење да је „америчко бомбардовање Хирошима и британско бомбардовање Дрездена морално еквивалентно немачким злочинима против Јевреја“ (Исер 1992: 115), те да су сви људи потенцијални злочинци који могу да се поправе само кроз потпуну другачију врсту моралности (Холројд 1998: 772).

Иако је тежио остварењу идеала правде, Шо се није заносио мишљу да је он у том тренутку историје био остварив, јер како орвеловски пише у предговору *Милионерки*,

закон је једнак пред свима нама, али ми нисмо сви једнаки пред законом. Практично постоји један закон за богате а други за сиромашне, један закон за препредене а други за лаковерне, један закон за снажне а други за слабе, један закон за необразоване а други за учене, један закон за храбре а други за плашљиве, а у оквиру породице, један закон за родитеље и ниједан закон за дете. (Шо 2003ц)

Отуда и Шоова коначна осуда човека као непријатеља људске расе, наоружаног до зуба док пуца од патриотизма, кога једино женевски дух може да победи, ма колико се женевска идеја извитоперила. Непознавање чињеница доводи до стварања фалсификованих историја које попуњавају празнине настале због незнања, каже Судија у Шоово име (Шо 2003а). Галама која се диже поводом питања расе, чиста је глупост: „Сви сте ви безнадежни мешанци који се претварају да су чистокрвни“ (Исто). Све је то тако неприродно за човека да се и сама његова природа буни против убијања:

[У]сред свих повика за још убијања и подизања споменика великим убицама, поклик за правдом, милошћу, заједницом, миром, никада није био у потпуности ућуткан: чак се и најгора злочинства представљају као почињена из сопствене потребе (Шо 2003а) ... Ваш циљ је доминација: ваше оружје ватра и отров, гладовање и уништење, истребљење свим средствима које наука познаје. Једни друге сте навикли на такво стање ужаса да вас ниједна крволочност не може натерати да пред њом устукнете. Ово називате патриотизмом, храброшћу, славом. Постоји на хиљаде добрих ствари које би требало урадити у вашим земљама. Оне вековима остају незавршене; али су ватра и отров увек ажурирани. Ако то није подло, шта је онда подлост? Одричем вас се јер сте безнадежни.

Човек је промашај као политичка животиња. Креативне силе које су га створиле морају да направе нешто боље. (Шо 1939а: 102)

Шо се исте године у чланку „Нездороворазумски о рату“ осврће на писмо које је његов пријатељ и, уз Шоа, „један од несрећних изгнаника“ , Х. Џ. Велс<sup>147</sup>, упутио *Тајмсу*, у којем упозорава да у новом светском рату постоји ризик „не само од војног пораза, већ и од престанка постојања цивилизације и чак људске расе“ (1939б). Шо му одговара: „Драги Х. Џ., не ласкајмо себи. Највише што можемо да урадимо је да побијемо, рецимо, двадесет пет милиона једни других и уништимо наше велике градове ... Па нека нас ... свет ће наставити да живи и без нас“ (Исто). Као и увек, Шо се оштро противи рату јер у њему умиру милиони невиних људи не знајући притом чему или коме подносе жртву, зашто пате и чему то све води (Исто). Зато у *Женеви* Шо до краја користи ауторитет аутора и кажњава своје ликове смаком света када Земља изненадним скоком промени своју орбиту и отпутује далеко од Сунца (Шо 1939а: 103). Залеђена у статусу кво, Земља ће у фиктивном свету остати да лута све док се у далекој будућности не створе услови да шоовска креативна Животна сила произведе бољу врсту човека који ће знати да тумачи лекције Историје:

СУДИЈА: Суграђани: ово је крај. Крај рата, закона, владара и иностраних секретара, судија и генерала. Малочас смо сви ми били важне особе: судбина Европе, чинило се, била је у нашим рукама. Шта смо сада? Демократија, Фашизам, Комунизам: колико нам сада значе? (103-104)

У стварности није дошло до смака света, а 1945. године, Бернард Шо је у својој осамдесет деветој години и даље говорио да сада моћ, у виду атомске бомбе, „цивилизује и развија човечанство“ (Шо 2003а). Али упорно веран свом трагичком оптимизму, он је и тада изразио наду да ће следећи велики изум човечанства пробудити снажан интерес за пацифистичку цивилизацију и искоренити рат. „То се никад не зна“.

---

<sup>147</sup> Х. Џ. Велс је, као и Шо, веровао да свет могу да спасу само супериорни владари (в. Фирт 1991: 244).

## ЗАКЉУЧАК

„Ма колико то болно било, до развојних промена не може доћи док се јасно не изоштри слика стварности у којој живимо ... Јасно сагледавање слике стварности у којој живимо има огромну моћ“.

Љиљана Богоева-Седлар,

„Промене: изоштравање слике у савременој англо-америчкој драми“

Спроведена анализа одабраног узорка из импозантног књижевног и некњижевног опуса Бернарда Шоа указује на то да ауторово модернистичко преиспитивање историје има двојак и контрадикторан карактер. Са једне стране, Шо изражава сумњу према званичним верзијама историје, документима и опште прихваћеним истинама, али када се шоовска сумња сагледа у светлу текста, контекста и метатекста, она се напослетку изнова своди на једну истину – Шоову истину. Шоова истина, међутим, никада није коначна, она жуди за тим да буде оповргнута, критикована, да постане повод за дискусију са другим и новим истинама.

Није занемарљива чињеница да је Шо написао своје прве драме као већ зрео човек, неоптерећен младалачким идеалима о нестварно лепом и добром свету. Када Шо трага за бољим човеком и за бољим светом, његова потрага се не своди на песничко улешавање човекове природе, нити се ограничава на нестварну сферу фикције. Шоова потрага за натчовеком кроз историју креће од онога што је једном било могуће, макар у одабраним појединцима, и учи да то исто може да се понови у будућности. Према Шоу, човек треба да се развија и ради на ономе што већ поседује у себи, а не да проведе живот сањарећи о томе шта би могао да има. Када то схвате, људи ће временом постати врста виших бића која ће тело ставити у други план, а промовисати мисао.

Шо, међутим, у том процесу на појединим местима занемарује појединца и жртвује га за добробит читаве расе. „Човек, раса и њихова будућност значили су му све“, „[п]ојединац ништа“, сматра Стоунова, али јавност није имала ништа против Шоових циљева, већ против „средстава које је био вољан да употреби како

би остварио своје циљеве“ (1973: 22). Иако је ово учљивије у Шоовом познијем драмском стваралаштву, које је већином везано за политичка догађања у свету, прво поглавље дисертације у којем се анализира Шоова потрага за натчовеком кроз историју такође указује на то да је писац користио своје драме као повод за расправу о нечему што је изван самог драмског текста и не припада области фиктивног. Прве две тумачене драме, *Човек судбине* и *Цезар и Клеопатра*, односе се на Шоову борбу против учмалости театарске традиције и комерцијализације позоришне културе коју обичан народ користи да побегне од свакодневних проблема. Шо-уметник и Шо-социјалиста није видео драмску уметност као средство за бег од стварности, већ као средство за враћање стварности. У драми XIX века било је веома битно представити прошлост као нешто што се радикално разликује од садашњости (Харбен 1988: 23), док је Шо имао потпуно другачије мишљење о улози историје у драми и животу. Укалупљени Наполеони и Цезари који говоре у бланкверсу морали су бити замењени ликовима у које публика може да поверује и којима може да верује. Уметник не сме да дозволи да његову уметност диктирају и о његовој уметности суде квази-интелектуалци, позоришни директори и назови-критичари који уклапају тумачење Шоових драма у сопствене тврдо окоштале филозофске, политичке и критичке системе, јер када драма једном прође кроз овакве филтере, чак и Шекспирова уметност бива осакаћена и губи своју поетску ноту. Устајући против тога, против „сардудлдома и бардолатрије“, Шо нам даје модерне верзије Наполеона и Јулија Цезара као примере великих историјских лидера који доказују да је „човек од крви и меса много већи херој од кипа и легенде“ (Бентли 1947: 161).

У свом бављењу историјом и историјским личностима, Шо се трудио да овлада облашћу фикције уз пуну свест о томе да статусом стварности суверено влада управо историја. Али он је желео да у фикцију уведе област стварног, да их споји и покаже да област фикције и област стварности умногоме зависе једна од друге, да једна другу допуњују и расветљавају. Шо је тако преузео на себе улогу Гинзбурговог „писца-као-ловца“ који открива тајне прошлости како би предвидео будућност и спасио садашњост. Зато његова уметност неминовно добија рушилачки карактер и подрива „објективност“ историје показујући да контекст мења значење текста, или како је то Гадамер рекао, „[о]дговор који носи текст

зависи од питања које му постављамо са нашег историјског становишта, али и од наше способности да обновимо питање на које текст одговара, јер текст исто тако разговара са властитом историјом“ (Компањон 2001: 74-75). Шо је, другим речима, био свестан ангажоване природе књижевности и њене везе са стварним светом, као што пише и у предговору *Насукане*: „Сва велика уметност и књижевност су пропаганда“ (Шо 2003б).

Због свега овога, у шоовском дискурсу Наполеон је израз надлазеће деструктивне силе освајачког талента, Јулије Цезар је одраз мудрости која је плод искуства и реалистичког погледа на свет, Света Јована постаје модерна хероина која се издиже из пепела једног светског рата, а Исусово учење једна доктрина љубави која је неправедно занемарена у модерном свету. За разлику од типичних модерниста, шоовска се парадигма развија у смеру супротном од континуитета и тежи да покаже дисконтинуитет који почива на разликама, што Шо постиже онеобичавањем историјских драмских ликова дајући њиховој митској димензији реалистичка обележја. Али, како истиче Џон Гаснер, шоовски се реализам знатно разликује од Пинеровог, на који се Шо обрушавао безброј пута док је радио као позоришни критичар (1962: 520):

Шоа није импресионирао реалистични дијалог, конструкција реалистичке драме, нити конвенције реалистичког театра. Он свакако није писао за станиславскијевског глумца и редитеља. Једини реализам који му је био од некакве користи био је интелектуални и психолошки, а не структурални и сценски. Био је довољно проницљив да запази како је лако направити представу од површне реалности, а опет избећи приказ реалности, и како је лако приказивањем прецизних детаља замаскирати суштинску истину... (519)

За потребе шоовског реализма најчешће је било неопходно нарушити строго реалистичку и натуралистичку драмску форму и увести у драмски реализам фантазију и фарсу. За разлику од добро скројених комада, Шоа су занимали једино живи комади, пише Гаснер, а једини начин да „оживи“ своје драме био је да од њих направи провокативне драме идеја (520).

И поред Шоове драмске генијалности, не може се тврдити да су све његове драме данас живе и актуелне. Истраживање спроведено у другом делу дисертације наводи на закључак да данас у неким случајевима много више опстају Шоове маргине и његов метатекст од самог драмског текста. Показали смо да су у

шоовском дискурсу појединачне драме увек уоквирене маргинама, метатекстом или Женетовим „паратекстом“ у виду предговора, поговора, коментара, белешки, уводних речи, дидаскопија. У *Другом острву Цона Була*, *Кући која срце слама* и *Женеви*, критички, филозофски и дидактични оквир има предност у односу на сам текст драме, који престаје да влада над метатекстом и постаје само повод за расправу која се обавља на маргинама текста, што указује на то да је Шо експлоатисао сопствене маргиналије и тиме нарушио и деконструисао однос између конвенционално схваћених појмова „текст“ и „метатекст“. За разлику од прве групе комада, овде се Шоов социјализам, његова филозофија, религија, жеља за напретком и слично, стапају са Шоовом уметношћу, па се у односу на целокупни Шоов опус може рећи да су „Шо-мислилац и Шо-уметник једна иста особа“ (Гаснер 1962: 518), што се у критичким расправама о шоовској драми најчешће занемарује или раздваја.

Управо у актуелности Шоових маргина видимо највећи потенцијал за даља истраживања на ову тему. Са извесном дозом меланхолије може се ламентирати над овом актуелношћу и изразити жаљење због тога што проблеми којих се Шо дотакао у првој половини прошлог века ни данас нису решени, а немоли искорењени. Ово може бити и повод за компаративне анализе Шоових фиктивних и нефиктивних расправа са једне стране и мишљења савремених уметника о садашњем стању у свету са друге стране. Не би требало, међутим, занемарити потенцијал Шоовог драмског текста, у којем Шоова инвентивност у коришћењу историјских чињеница за живот највише долази до изражаја. Харбен наводи део Шоовог интервјуа објављеног у листу *Данас*, у којем Шо каже да су историјске чињенице свете у односу на друге врсте чињеница, у смислу да њима треба дати разумну, интелигентну и занимљиву форму, али не по цену да се намерно сакрије истина, како су чинили многи драматичари Шоовог доба (1988: 24). У Шоовим драмама очигледно је да он поштује историјске чињенице, али често и одступа од њих како би трагао за истином кроз своју уметност. Усудивши се да доведе у питање ускогруда и конзервативна схватања и конвенције историјске драме XIX века, Шо је постао родоначелник модерног приступа историјској драми, сматра Харбен, и тиме утицао како на драматичаре свог доба, тако и на нове генерације драматичара. Његов утицај очигледан је у делима мање познатих драмских

писаца, као што су Реџиналд Беркли, Гордон Давиот и Клифорд Бакс, али и у делима великих књижевника попут Т. С. Елиота, Џона Озборна и Едварда Бонда (22).

Поменути парадокс, који се односи на озбиљно приступање историјским чињеницама и истовремено слободно руковање њима, очит је у Шоовим историјским драмама, а Харбен га уочава и у Елиотовом *Убиству у катедрали*, Озборновом *Лутеру* и Бондовом *Раном јутру*. Сви они Шоу дугују нагласак на једном читавом универзуму који се налази *унутар* личности, на ономе што се крије иза јавне маске и открива сву сложеност људског бића (256). Као Шо, његови драмски наследници настављају да користе необичне анахронизме, често их намерно стављајући у први план, али не како би показали да је у питању само фикција, нити да би шокирали критичаре својим елементарним непознавањем историјских чињеница, већ да би помоћу анахронизама, често умећући садашњост у прошлост (као што ради Шо у прологу *Цезара и Клеопатре*), указали на једну велику истину у вези са природом прошлости (255), а то је да она утиче на садашњост иако је завршена. Стога је, како наводи Љиљана Богоева-Седлар позивајући се на есеј „Дете и драма“ Едварда Бонда, улога драмског писца да подсети људе да је друштво „позорница на којој се непрестано одвија драма сукобљених мишљења и погледа“, и да „уметност треба да, пре свега у младима, подстакне способност да се у борбу за смисао уђе што комплетније и одговорније“ (2003: 274). Проблем је у томе што систем образовања умањује могућност отпора уместо да га подстиче, односно проблем је у томе што је „живот већине људи скројен ... по обрасцу који се не сме мењати“ (275). Бонд, дакле, наставља Шоовим стопама залажући се за „Да“ животу, али и велико „Не“ окошталом систему вредности, а то „Не“ ће, макар у будућности, моћи да доведе до одређених промена неопходних за развој појединаца и друштва уопште.

Шоов највећи допринос у истраживању везе између историје и књижевности јесте управо његово инсистирање како на промени *per se*, тако и на променама у тумачењима текстова које доносе нови контексти. Као велики противник академског униформног приступа текстовима и као противник оних теорија које стварима додељују јединствени објективни смисао, Шо пише на маргинама сопствених текстова и тумачи сопствене текстове. Он не дозвољава да



теорија затвори његов текст у тамницу јединственог, „истинитог“ тумачења. Он изазива критичаре, пркоси им, говори им да греше, али и подсећа на Монтењов исказ да су „ја у овом часу и ја од малочас ... заиста двојица“ (Компањон 2001: 89). Шо остаје веран свом презиру према строго академском писању, неразумљивим тумачењима и рогобатним речима, „-измима“, па чак и према сопственом –изму: „шовизму“. Он нуди решења и нови систем религијског, филозофског и политичког мишљења, али са радошћу очекује да га будуће генерације сруше, доказујући тиме да је „[j]едина доследна теорија ... теорија која пристаје да сама себе преиспитује, да у питање доведе управо оно што она заступа“ (337). Држ уметности Бернарда Шоа лежи у томе што су Шоови ставови „често генијално исправни, још чешће генијално погрешни“ (Фирт 1991: 253), али управо онда када генијално грешу, Шо нас највише приморава да се замислимо и уђемо у расправу са његовим текстом, чиме остварује свој циљ, јер без расправе нема промене, а без промена нема ни напретка.

## ЛИТЕРАТУРА

### Примарна литература:

1. Шо 1885: Shaw, George Bernard. Jevonian Criticism of Marx - A Comment on the Rev. P.H. Wicksteed's Article. *To-day*, January 1885, 22-27. Marxists Internet Archive. <<http://www.marxists.org/history/international/social-democracy/today/1885/01/gbs-wicksteed.htm>>. 17. 8. 2013.
2. Шо 1900: B. Shaw, *Fabianism and the Empire, A Manifesto by the Fabian Society*, London: Grant Richards.
3. Шо 1907: Shaw, George Bernard. The New Theology (Shaw). Wikisource. <[http://en.wikisource.org/wiki/The\\_New\\_Theology\\_\(Shaw\)](http://en.wikisource.org/wiki/The_New_Theology_(Shaw))>. 26. 12. 2011.
4. Шо 1908a: G. B. Shaw, *John Bull's Other Island and Major Barbara*, New York: Brentano's.
5. Шо 1908b: G. B. Shaw, *The Sanity of Art*, New York: Brentano's.
6. Шо 1913: G. B. Shaw, *The Wisdom of Bernard Shaw*, (C. F. Shaw, Уп.) New York: Brentano's.
7. Шо 1914: Shaw, George Bernard. Common Sense About the War. *The New York Times*. Current History, A Monthly Magazine, The European War. Volume I, From the Beginning to March, 1915. Current History of the European War – What Men of Letters Say, 11-60. Project Gutenberg EBook. <<http://www.gutenberg.org/files/13635/13635-h/13635-h.htm>>. 30. 11. 2012.
8. Шо 1915: G. B. Shaw, *The Quintessence of Ibsenism*, New York: Brentano's.
9. Шо 1916a: G. B. Shaw, *Androcles and the Lion, Overruled, Pygmalion*, New York: Brentano's Publishers.
10. Шо 1916b: B. Shaw, *Dramatic Opinions and Essays*, volume 1, New York: Brentano's.
11. Шо 1919: B. Shaw, *Heartbreak House, Great Catherine, and Playlets of the War*, New York: Brentano's.
12. Шо 1920: Shaw, Bernard. Irish Nationalism and Labour Internationalism. California Digital Library. <<http://archive.org/details/irishnationalism00shaw>>. 11. 9. 2012.
13. Шо 1921: B. Shaw, *Back to Methuselah, A Metabiological Pentateuch*, New York: Brentano's.
14. Шо 1933: Shaw, George Bernard. The Politics of Unpolitical Animals, December 10, 1933. G. B. Shaw Times Article Archive 1903-1950. <<http://walterschafer.com/atimesofshaw/articles/1933.html>>. 12. 12. 2012.
15. Шо 1934: G. B. Shaw, *The Black Girl in Search of God*, London: Constable and Company Ltd.
16. Шо 1939a: B. Shaw, *Geneva, a fancied page of history in three acts*, London: Constable & Co., Ltd.
17. Шо 1939b: Shaw, Bernard. Uncommon Sense About the War. *New Statesman and Nation*, 7 October 1939. IrishSalem.com. <<http://www.irishsalem.com/individuals/writers-and-journalists/fellowtravellers-stalinism-childabuse/gbshaw-nazi-sovietpact-07oct39.php>>. 15. 12. 2012.
18. Шо 1948a: Shaw, George Bernard. Capital Punishment. *The Atlantic Monthly, Digital Edition*, June 1948.

- <<http://www.theatlantic.com/past/docs/unbound/flashbks/death/dpenshaw.htm>>. 21. 8. 2012.
19. IIIo 1948б: B. Shaw, *Our Theatres in the Nineties*, London: Constable and Company Limited.
  20. IIIo 1952: G. B. Shaw, *Saint Joan, A Chronicle Play in Six Scenes and an Epilogue*, Harmondsworth: Penguin Books.
  21. IIIo 1958: B. Shaw, *Three Plays for Puritans*, Harmondsworth: Penguin Books.
  22. IIIo 1960: B. Shaw, *The Apple Cart, A Political Extravaganza*, Harmondsworth: Penguin Books Ltd.
  23. IIIo 1963: G. B. Shaw, *Plays and Players, Essays on the Theatre*, London: Oxford University Press.
  24. IIIo 1964: Dž. B. Šo, *Lica i naličja, predgovori dramama* (B. Nedić, Yp.), Beograd: Kultura.
  25. IIIo 1965: G. B. Shaw, *Selected Non-Dramatic Writings of Bernard Shaw*, Boston: Houghton Mifflin School.
  26. IIIo 1970: B. Šo, *Izabrana dramska dela*, Beograd: Kultura.
  27. IIIo 1971: B. Shaw, *Man and Superman*, Harmondsworth: Penguin Books Ltd.
  28. IIIo 1972: B. Shaw, *Collected Letters, 1898-1910*, volume II, London: Marx Reinhardt.
  29. IIIo 1978: G. B. Shaw, *Plays Unpleasant*, Harmondsworth: Penguin Books Ltd.
  30. IIIo 1982: B. Shaw, *Plays Pleasant: Arms and the Man, Candida, The Man of Destiny, You Never Can Tell*, London: Penguin Books Ltd.
  31. IIIo 2001: B. Shaw, *The Matter with Ireland* (second edition), Gainesville: University Press of Florida.
  32. IIIo 2002: B. Shaw, *Shaw on Shakespeare* (E. Wilson, Ed.), New York: Applause Theatre & Cinema Books.
  33. IIIo 2003a: Shaw, George Bernard. *Geneva: Another Political Extravaganza by George Bernard Shaw* (March 2003). Project Gutenberg Australia. <<http://gutenberg.net.au/ebooks03/0300551h.html>>. 13. 12. 2012.
  34. IIIo 2003б: Shaw, George Bernard. *On the Rocks* (March 2003). Project Gutenberg Australia. <<http://gutenberg.net.au/ebooks03/0300561.txt>>. 22. 8. 2012.
  35. IIIo 2003в: Shaw, George Bernard. *The Millionairess* (February 2003). Project Gutenberg of Australia. <<http://gutenberg.net.au/ebooks03/0300121.txt>>. 5. 12. 2012.
  36. IIIo 2003г: Shaw, George Bernard. *Too True to be Good, A Political Extravaganza* (April 2003). Project Gutenberg of Australia. <<http://gutenberg.net.au/ebooks03/0300591h.html#e01>>. 30. 11. 2012.
  37. IIIo 2004: G. B. Shaw, *The Shewing-Up of Blanco Posnet*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University.
  38. IIIo 2008: B. Shaw, *Pygmalion*, London: Methuen Drama.
  39. IIIo 2010: Shaw, George Bernard. Sir, or Madam, now will you be kind enough to justify your existence? (2010, February 27). YouTube. <<http://www.youtube.com/watch?v=7WBRjU9P5eo>>. 2. 10. 2012.
  40. IIIo 2011: Shaw, George Bernard. The Political Madhouse in America and Nearer Home. A Lecture (28 March 2011). Project Gutenberg Canada. <<http://www.gutenberg.ca/ebooks/shawgb-politicalmadhouse/shawgb-politicalmadhouse-00-e.html>>. 23. 8. 2012.

## Секундарна литература:

1. Адамс 1971: E. B. Adams, *Bernard Shaw and the Aesthetes*, Ohio: Ohio University Press.
2. Ал-Доури 1980: M. W. Al-Douri, *Bernard Shaw's Cosmopolitan Perspective: An Approach to Selected Plays in International Settings*, Birmingham: University of Birmingham.
3. Барнс 1963: T. R. Barnes, Shaw and the London Theatre, у: B. Ford (Ур.), *The Pelican Guide to English Literature: The Modern Age* (2nd edition), Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 209-220.
4. Бартон 1916: R. Burton, *Bernard Shaw, The Man and The Mask*, New York: Henry Holt and Company.
5. Бентли 1947: E. Bentley, *Bernard Shaw*, New York: The Vail-Ballou Press.
6. Берст 1987: C. Berst, The Man of Destiny: Shaw, Napoleon, and the Theater of Life, у: *Shaw*, The Neglected Plays, 7, Penn State University Press, 85-118.
7. Бертолини 2011: J. A. Bertolini, Saint Joan: The Self as Imagination, у: H. Bloom (Ур.), *Bloom's Modern Critical Views: George Bernard Shaw – New Edition*, New York: Bloom's Literary Criticism, 25-46.
8. Вајлд 2006: L. A. Wilde, Shaw's Epic Theatre, у: *Shaw*, New Readings: Shaw at the Sesquicentennial, 26, Penn State University Press, 135-142.
9. Вајнтрауб 1970: S. Weintraub, Shaw's Lear, у: *ARIEL: A Review of International English Literature*, 1 (3), University of Calgary Press, 59-68.
10. Вајтхед 1925: G. Whitehead, *Bernard Shaw Explained, A Critical Exposition of the Shavian Religion*, London: Watts and Co., Johnson's Court.
11. Визентал 1983: J. L. Wisenthal, Having the Last Word: Plot and Counterplot in Bernard Shaw, у: *ELH (English Literary History)*, 50 (1), The Johns Hopkins University Press, 175-196.
12. Визентал 1988: J. L. Wisenthal, *Shaw's Sense of History*, Oxford: Clarendon Press.
13. Викандер 1998: M. H. Wikander, Reinventing the history play: Ceasar and Cleopatra, Saint Joan, In Good King Charles's Golden Days, у: C. Innes (Ур.), *The Cambridge Companion to George Bernard Shaw*, Cambridge: Cambridge University Press, 195-217.
14. Витман 1978: R. F. Whitman, The Passion of Dick Dudgeon, у: *The Shaw Review*, Shaw and Myth, 21 (2), Penn State University Press, 60-71.
15. Гардијан 1914: Mr George Bernard Shaw reopens. *The Guardian*, November 16, 1914. The Guardian Archive.  
<<http://www.theguardian.com/theguardian/2012/nov/16/george-bernard-shaw-on-war-archive-1914>>. 23. 10. 2012.
16. Гаснер 1962: J. Gassner, Bernard Shaw and the Making of the Modern Mind, у: *College English*, 23 (7), National Council of Teachers of English, 517-525.
17. Гедулд 1961: H. M. Geduld, Bernard Shaw and Adolf Hitler, у: *The Shaw Review*, 4 (1), Penn State University Press, 11-20.
18. Гејен 2002: P. Gahan, Things Irish, *The Matter with Ireland*, second edition by Bernard Shaw; Dan H. Laurence; David H. Greene, Review by Peter Gahan, у: *Shaw*, 22, Penn State University Press, 200-208.

19. Гејен 2006: P. Gahan, Colonial Locations of Contested Space and John Bull's Other Island, y: *Shaw*, New Readings: Shaw at the Sesquicentennial, 26, Penn State University Press, 194-221.
20. Дејвис 1998: C. T. Davis, Shaw's interstices of empire: decolonizing at home and abroad, y: C. Innes (Ур.), *Cambridge Companion to George Bernard Shaw*, Cambridge: Cambridge University Press, 218-239.
21. Дикон 1910: R. Deacon, *Bernard Shaw As Artist-Philosopher: An Exposition of Shavianism*, New York: John Lane Company.
22. Дитрих 1984: R. Dietrich, Shavian Psychology, y: *Shaw*, 4, Penn State University Press, 149-171.
23. Дитрих 1986: R. Dietrich, Deconstruction as Devil's Advocacy: A Shavian Alternative, y: *Modern Drama*, 29, University of Toronto Press, 431-451.
24. Дитрих 1988: R. F. Dietrich, Shaw and the Uncrucifying of Christ, y: *Shaw*, 8, Penn State University Press, 13-38.
25. Едер 1989: Eder, Richard. Shaw Biography pursues his 'sunny side'. *Boca Raton News*, 8. 11. 1989. Google News.  
<<http://news.google.com/newspapers?nid=1291&dat=19891108&id=9wIzAAAAIBAJ&sjid=DI0DAAAIBAJ&pg=6517,3258277>>. 22. 9. 2012.
26. *Examiner* 1938: Shaw Rewrites Play Because of Il Duce's Jew-baiting. *Examiner*, 19. 11. 1938. Trove, Digitised newspapers and more.  
<<http://trove.nla.gov.au/ndp/del/article/52236784>>. 2. 1. 2013.
27. Забруски 2006: M. A. Zabrowski, R. P. Kirschmann, The Ungendered Will and the Shavian Superman, y: *Shaw*, New Readings: Shaw at the Sesquicentennial, 26, Penn State University Press, 79-99.
28. Ирвин 1946: W. Irvine, George Bernard Shaw and Karl Marx, y: *The Journal of Economic History*, 6 (1), Cambridge University Press, 53-72.
29. Ирвин 1947: W. Irvine, Man and Superman, A Step in Shavian Disillusionment, y: *Huntington Library Quarterly*, 10 (2), University of California Press, 209-224.
30. Исер 1992: E. R. Isser, Bernard Shaw and British Holocaust Drama, y: *Shaw*, 12, Penn State University Press, 111-123.
31. Карпентер 2013: Carpenter, Charles. *Modern British, Irish, and American Drama: A Descriptive Chronology, 1865-1965*. Bernard Shaw 1956-1950, A Descriptive Chronology of His Plays, Theatrical Career, and Dramatic Theories.  
<<http://bingweb.binghamton.edu/~ccarpen/shaw.htm>>. 4. 10. 2013.
32. Кеј 1958: J. Kaye, *Bernard Shaw and the Nineteenth-Century Tradition*, Norman: University of Oklahoma Press.
33. Кент 2006: B. Kent, Shaw's Everyday Emergency: Commodification in and of *John Bull's Other Island*, y: *Shaw*, New Readings: Shaw at the Sesquicentennial, 26, Penn State University Press, 162-179.
34. Коноли 2009: L. W. Connoly, *Bernard Shaw and the British Broadcasting Corporation*, Toronto: University of Toronto Press Incorporated.
35. Кориган 1959: R. W. Corrigan, *Heartbreak House*: Shaw's Elegy for Europe, y: *The Shaw Review*, A Special Perspectives Number: The Later Plays – 1920-1950, 2 (9), Penn State University Press, 2-6.
36. Левин 1967: C. Levine, Social Criticism in Shaw and Nietzsche, y: *The Shaw Review*, 10 (1), Penn State University Press, 9-17.

37. Мекарти 1951: D. MacCarthy, *Shaw*, London: MacGibbon & Kee.
38. Мекејб 1914: J. McCabe, *George Bernard Shaw, A Critical Study*, New York: Mitchell Kennerley.
39. Милс 1970: C. H. Mills, Shaw's Superman: A Re-Examination, y: *The Shaw Review*, 13 (2), Penn State University Press, 48-58.
40. Недеркот 1954: A. Nethercot, *Bernard Shaw, Philosopher*, y: PMLA, 69 (1), Modern Language Association, 57-75.
41. Недеркот 1960: A. H. Nethercot, What Shaw Really Thought of Americans, y: *The Shaw Review*, 3 (2), Penn State University Press, 2-8.
42. Нејтан 1991: D. Nathan, Failure of An Elderly Gentleman: Shaw and the Jews, y: *Shaw, Shaw and Politics*, 11, Penn State University Press, 219-238.
43. Нфорбин 2009: G. N. Nforbin, *Bernard Shaw's Reconfiguration of Dramatic Genres as Force-fields in Socio-cultural and New Aesthetic Criticism*, Gießen: Justus-Liebig-Universität.
44. Оксхорн 2006: K. Ochshorn, Colonialism, Postcolonialism, and the Shadow of a New Empire: *John Bull's Other Island*, y: *Shaw*, 26, Penn State University Press, 180-193.
45. Палмер 1915: J. Palmer, *Bernard Shaw, An Epitaph*, London: Grant Richard's Ltd.
46. Пауел 1998: K. Powell, New Women, new plays, and Shaw in the 1890s, y: C. Innes (ур.), *The Cambridge Companion to George Bernard Shaw*, Cambridge: Cambridge University Press, 76-100.
47. Пиранделло 1924: Pirandello, Luigi. Pirandello Distills Shaw. *New York Times Magazine*, 13 January, 1924.
48. Пирнајмудин 2011: H. Pirnajmuddin, F. S. Arani, Discourse and Power in George Bernard Shaw's Pygmalion, y: *Studies in Literature and Language*, 3 (3), Canadian Academy of Oriental and Occidental Culture, 146-152.
49. Питерс 2004-05: J. S. Peters, Joan of Arc Internationale: Shaw, Brecht, and the Law of Nations, y: *Comparative Drama*, 38 (4), Western Michigan University, 355-377.
50. Пју 1991: P. Pugh, Bernard Shaw, Imperialist, y: *Shaw, Shaw and Politics*, 11, Penn State University Press, 97-118.
51. Рид 1959: R. R. Reed, Boss Mangan, Peer Gynt and *Heartbreak House*, y: *The Shaw Review*, 2 (7), Penn State University Press, 6-12.
52. Свицки н.д.: Switzky, Larry. First Aid to Critics in the Twenty-First Century. International Shaw Society. <<http://www.shawsociety.org/First-Aid-to-Critics.htm>>. 13. 8. 2012.
53. Смит 1978: W. S. Smith, The Search for Good Government: *The Apple Cart, On the Rocks*, and *Geneva*, y: *The Shaw Review*, 21 (1), Penn State University Press, 20-30.
54. Стокхолдер 1976: F. E. Stockholder, A Schopenhauerian Reading of *Heartbreak House*, y: *The Shaw Review*, 19 (1), Penn State University Press, 22-43.
55. Стоун 1973: S. C. Stone, *Geneva: Paean to the Dictators?*, y: *The Shaw Review*, 16 (1), Penn State University Press, 21-29.
56. Грејем 1915: Graham, Cunninghame. Flaws in Shaw's Logic. *The New York Times*. Current History, A Monthly Magazine, The European War. Volume I, From the Beginning to March, 1915. Current History of the European War – What Men of Letters Say, 65-66. Project Gutenberg EBook. <<http://www.gutenberg.org/files/13635/13635-h/13635-h.htm>>. 30. 11. 2012.

57. Фабијевско друштво 1884: The Fabian Society. Fabian Tracts No. 1. Why are the Many Poor?. Fabian Society Online Archive.  
<[http://lib-161.lse.ac.uk/archives/fabian\\_tracts/001.pdf](http://lib-161.lse.ac.uk/archives/fabian_tracts/001.pdf)>. 25. 9. 2012.
58. Фирт 1991: Н. Ј. Fyrth, In the Devil's Decade: *Geneva* and International Politics, у: *Shaw*, Shaw and Politics, 11, Penn State University Press, 239-255.
59. Флокен 2010: Flocken, Sarah. Don Juan in Pre-Brechtian Hell, or Shaw the Unexpected Terrorist. *English and Comparative Literary Studies*. Occidental College Scholar.  
<[http://scholar.oxy.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1025&context=ecls\\_student](http://scholar.oxy.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1025&context=ecls_student)>. 12. 7. 2012.
60. Хардинг 2006: D. Harding, Bearing Witness: *Heartbreak House* and the Poetics of Траума, у: *Shaw*, New Readings: Shaw at the Sesquicentennial, 26, Penn State University Press, 6-26.
61. Хесет 1982: J. M. Hassett, Climate and Character in *John Bull's Other Island*, у: *Shaw*, 2, Penn State University Press, 17-25.
62. Холројд 1998: М. Holroyd, *Bernard Shaw*, London: Vintage.
63. Черчил 1963: R. C. Churchill, The Comedy of Ideas, у: В. Ford (Ур.), *The Pelican Guide to English Literature* (2nd edition), Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 221-230.
64. Честертон 1909а: G. K. Chesterton, *George Bernard Shaw*, New York: John Lane Company.

### Општа литература:

1. Аботсон 2003: S. C. Abbotson, *Thematic Guide to Modern Drama*, London: Greenwood Press.
2. Арнолд 1867: М. Arnold, *On the Study of Celtic Literature*, London: Smith, Elder & Co., 65, Cornhill.
3. Баба 1994: Н. Bhabha, *The Location of Culture*, New York: Routledge.
4. Баба 2004: Н. Baba, *Smeštanje kulture*, Beograd: Beogradski krug.
5. Бенам 2000: М. Banham, *The Cambridge Guide to Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press.
6. Бенток 1963: G. H. Bantock, The Social and Intellectual Background, у: В. Ford (Ур.), *The Pelican Guide to English Literature: The Modern Age* (2nd edition), Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 13-48.
7. Бењамин 1974: В. Бењамин, *Eseju*, Београд: Полит.
8. Бечановић-Николић 2007: Z. Većanović-Nikolić, *Šekspir iza ogledala*, Beograd: Geopoetika.
9. Блажевић 2008: Z. Blažević, Historija -- radosna znanost?, у: Kragujevac: *Nasleđe*, 10, Temat: NIČE, nesavremeni ogledi iz filozofije, književnosti, jezika, umetnosti i kulture, 53-69.
10. Блум 1997: Н. Bloom, *The Anxiety of Influence, A Theory of Poetry* (2nd ed.), Oxford: Oxford University Press.
11. Блум 1998: Н. Bloom, *Shakespeare, The Invention of the Human*, New York: Riverhead Books.

12. Богоева-Седлар 2003: Lj. Bogoeva-Sedlar, *O promeni, kulturološki eseji 1992-2002*, Niš: Filozofski fakultet.
13. Бoјд 1917: A. E. Boyd, *Appreciations and Depreciations, Irish Literary Studies*, Dublin: The Talbot Press Ltd.
14. Бужињска 2009: A. Bužinjska, *Književne teorije XX veka*, Beograd: Službeni glasnik.
15. Бурдије 2003: P. Burdije, *Pravila umetnosti, Geneza i struktura polja književnosti*, Novi Sad: Svetovi.
16. Вајт 1978: H. White, *Tropics of Discourse, Essays in Cultural Criticism*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
17. Вајт 1981: H. White, The Value of Narrativity in the Representation of Reality, у: H. White, *On Narrative*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1-23.
18. Вајт 1984: H. White, The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory, у: *History and Theory, Studies in the Philosophy of History*, 23 (1), Wesleyan University, 1-33.
19. Вајт 1990: H. White, The Metaphysics of Narrativity: Time and Symbol in Ricoeur's Philosophy of History, у: H. White, *The Content of the Form, Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 169-184.
20. Вилијамс 1963: R. Williams, Recent English Drama, у: B. Ford (Ур.), *The Pelican Guide to English Literature: The Modern Age* (2nd edition), Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 496-508.
21. Вилијамс 1979: R. Vilijams, *Drama od Ibzena do Brehta*, Beograd: Nolit.
22. Вилсон 1929: Wilson, Edmund. Yeats's Guide to the Soul. *The New Republic*, 16 January 1929, 249-251. < <http://www.yeatsvision.com/AllReviews.html#CB527>>. 16. 11. 2012.
23. Вуд 1975: Wood, Michael. The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry. *Reviews of Works by Harold Bloom*. Stanford Presidential Lectures in the Humanities and Arts. <<http://prelectur.stanford.edu/lecturers/bloom/reviews.html#anxiety>>. 12. 5. 2012.
24. Гинзбург 1989: C. Ginzburg, Clues: Roots of an Evidential Paradigm, у: C. Ginzburg, *Clues, Myths and the Historical Method*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 96-125.
25. Грамши 2008: A. Gramši, Hegemonija, intelektualci i država, у: J. Đorđević (Ур.), *Studije kulture*, Beograd: Službeni glasnik, 148-154.
26. Денинг 2002: G. Dening, Performing on the beaches of the mind: An essay, у: *History and Theory: Studies in the Philosophy of History*, 1 (41), Wesleyan University, 1-24.
27. Дерида 1976: J. Derrida, *O gramatologiji*, Sarajevo: Veselin Masleša.
28. Диксон 2005: A. Dickson, *The Rough Guide to Shakespeare*, London: Rough Guides Ltd.
29. Дјурант 2004: В. Дјурант, *Цезар и Христ: историја римске цивилизације и хришћанства од њихових почетака до 325. године нове ере*, Београд: Војноиздавачки завод, Народна књига.
30. Долежел 1998: L. Doležel, Possible Worlds of Fiction and History, у: *New Literary History*, 29 (4), The Johns Hopkins University Press, 785-809.
31. Дројзен 1897: J. G. Droysen, *Outline of the Principles of History*, Boston: Gynn & Company.



32. Екерман 1970: J. P. Ekerman, *Razgovori sa Geteom u poslednjim godinama njegova života*, Beograd: Kultura.
33. Елигзандер 2003: B. Alexander, *How Wars Are Won, The 13 Rules of War – From Ancient Greece to the War on Terror*, New York: Crown Publishing Group.
34. Елиот 1934: T. S. Eliot, *After Strange Gods, A Primer of Modern Heresy*, London: Faber and Faber Limited.
35. Елиот 1963: T. S. Eliot, *Izabrani tekstovi*, Beograd: Prosveta.
36. Карлајл 1903: Т. Карлајл, *О херојума, хероизму и обожавању хероја у историју*, Београд: Државна штампарија краљевине Србије.
37. Компањон 2001: А. Компањон, *Демон теорије*, Нови Сад: Светови.
38. Лајбниц 2005: Leibniz, G. W. *Theodicy, Essays on the Goodness of God, the Freedom of Man and the Origin of Evil*. Project Gutenberg.  
<<http://www.gutenberg.org/files/17147/17147-h/17147-h.htm>>. 22. 11. 2012.
39. Лакан 1949: Lacan, Jacques. The Mirror Stage as Formative of the I Function as Revealed in Psychoanalytic Experience. Greg Sholette Seminars.  
<<http://www.sholette seminars.com/wp-content/uploads/2011/08/LacanMirrorPhase..pdf>>. 13. 9. 2012.
40. Лас Касас 1550: Las Casas, Bartolomé. The Destruction of the Indies. Documents in Military History.  
<[http://www.hillsdalesites.org/personal/hstewart/Documents/\(1550\)%20The%20Destruction%20of%20the%20Indies%20\(las%20Casas\).pdf](http://www.hillsdalesites.org/personal/hstewart/Documents/(1550)%20The%20Destruction%20of%20the%20Indies%20(las%20Casas).pdf)>. 4. 9. 2012.
41. Лукач 1978: Ђ. Лукач, *Историја развоја модерне драме*, Београд: Нолит.
42. Ман 2004: Mann, Neil. Phase Twenty-One. *The System of W. B. Yeats's A Vision*.  
<<http://www.yeatsvision.com/Ph21.html>>. 20. 8. 2012.
43. Мареј 2005: Murray, Michael and Greenberg, Sean. Leibniz on the Problem of Evil. The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2013 Edition).  
<<http://plato.stanford.edu/entries/leibniz-evil/>>. 22. 11. 2012.
44. Маркс 1958: K. Marks, *Kapital, kritika političke ekonomije. Prvi tom, knjiga I, Proces kapitalističke proizvodnje*, Beograd: Kultura.
45. Мекнат 1909: F. A. MacNutt, *Bartholomew de Las Casas, His Life, His Apostolates, His Writings*, New York and London: G. P. Putnam's Sons.
46. Мел 1986: D. Mehl, Romans and Greeks in Shakespeare's Tragedies, у: D. Mehl, *Shakespeare's Tragedies*, Cambridge: Cambridge University Press, 238-262.
47. Милосављевић 2000: П. Милосављевић, *Методологија проучавања књижевности*, Београд: Требник.
48. Милутиновић 1992: Z. Milutinović, *Negativna i pozitivna poetika*, Novi Sad: Matica srpska.
49. Настић 2010: Р. Настић, *Трагедија и савремени свет*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
50. Ниче 1976: Ф. Ниче, *Воља за моћ*, Београд: Просвета.
51. Ниче 1984: F. Niče, *Vesela nauka*, Beograd: Grafos.
52. Ниче 2001: Ф. Ниче, *О користи и штети историје за живот*, Нови Сад: Светови.
53. Ниче 2011: F. Niče, *S one strane dobra i zla/Genealogija morala*, Beograd: Dereta.
54. Норис 1990: K. Noris, *Dekonstrukcija, Kraj metafizike i novo mišljenje – od Ničea do Deride*, Beograd: Nolit.
55. Паренти 1999: M. Parenti, *History as Mystery*, San Francisco: City Lights Books.

56. Паренти 2003: M. Parenti, *The Assassination of Julius Caesar, A People's History of Ancient Rome*, New York, London: The New Press.
57. Постман 1986: N. Postman, *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*, New York: Penguin Books.
58. Рибнер 2005: I. Ribner, *The English History Play in the Age of Shakespeare*, Abingdon, Great Britain: Routledge.
59. Рикер 1993: P. Riker, *Vreme i priča, prvi tom*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
60. Селенић 1979: S. Selenić, *Dramski pravci XX veka* (II изд.), Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
61. Скот-Џејмс 1908: R. A. Scott-James, *Modernism and Romance*, New York: John Lane Company.
62. Спремић 2010: M. Spremić, Šekspirove velike tragedije i smena Tjudora i Stjuarta na engleskom tronu, у: *Jezik, književnost, promene, Književna istraživanja, Zbornik radova*, Niš: Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet, 133-142.
63. Стајан 1981: J. L. Styan, *Modern Drama in Theory and Practice, Volume I, Realism and Naturalism*, Cambridge: Cambridge University Press.
64. Стриндберг 1998: A. Strindberg, Author's Preface to Miss Julie (1888), у G. W. Brandt (Ур.), *Modern Theories of Drama, A Selection of Writings on Drama and Theatre 1850-1990*, Oxford: Clarendon Press, 89-99.
65. Фергасон 1979: F. Fergason, *Pojam pozorišta*, Beograd: Nolit.
66. Флечер 1918: R. H. Fletcher, *A History of English Literature*, Boston: The Gorham Press.
67. Фрај 1988: N. Frye, Antony and Cleopatra, у: N. Frye, *Northrop Frye on Shakespeare*, New Haven and London: Yale University Press, 122-139.
68. Фрај 2008: P. H. Fry, How to Live with the Infinite Regress of Strong Misreading, у: *Modern Language Quarterly*, 69 (4), Duke University Press, 437-459.
69. Фрај 2012: Fry, Paul. Lecture 14 – Influence. Open Yale Courses. <<http://оуc.yale.edu/english/engl-300/lecture-14>>. 5. 6. 2012.
70. Фрејзер 1993: S. J. Frazer, *The Golden Bough*, Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited.
71. Фуко 1980: M. Fuko, *Istorija ludila u doba klasicizma*, Beograd: Nolit.
72. Фуко 1995: M. Fuko, Niče, genealogija, istorija, у: *Theoria*, 38 (1), Srpsko filozofsko društvo, 79-96.
73. Фуко 2005: M. Fuko, *1926-1984-2004 Hrestomatija*, Novi Sad: Vojvodanska sociološka asocijacija.
74. Харбен 1988: N. Harben, *Twentieth-century English history plays: from Shaw to Bond*, New Jersey: Barnes & Noble Books.
75. Хачн 1988: L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York: Routledge.
76. Хачн 1989: L. Hutcheon, *The Canadian Postmodern: A Study of Contemporary English-Canadian Fiction*, Toronto: Oxford University Press.
77. Хегел 1998: G. W. Hegel, *Phenomenology of Spirit*, New Delhi: Motilal Banarsidass Publishers.
78. Холловеј 1963: J. Holloway, The Literary Scene, у B. Ford (Ур.), *The Pelican Guide to English Literature: The Modern Age*, Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 51-100.

79. Хоркхајмер 1974: М. А. Хоркхајмер, *Дијалектика просвјетитељства, филозофски фрагменти*, Сарајево: Издавачко предузеће „Веселин Маслеша“.
80. Хоркхајмер 2008: М. Horkhajmer, T. Adorno, *Kulturna industrija*, у: J. Đorđević (Ур.), *Studije culture*, Beograd: Službeni glasnik, 66-99.
81. Честертон 1909б: G. K. Chesterton, *Heretics*, London, New York: John Lane Company.
82. Шелинг 1902: F. E. Schelling, *The English Chronicle Play: a study in the popular historical literature environing Shakespeare*, New York: The MacMillan Company.
83. Шопенхауер 1948: A. Schopenhauer, *The World as Will and Idea*, 9<sup>th</sup> edition, volume III, London: Routledge and Kegan Paul Limited.
84. Шопенхауер 1970: A. Schopenhauer, *Essays and Aphorisms*, London: Penguin Books.
85. Шопенхауер 1981: А. Шопенхауер, *Свет као воља и представа*, Нови Сад: Матица српска.
86. Шопенхауер 2010: Schopenhauer, Arthur. *The Wisdom of Life*. eBooks@Adelaide. <<http://ebooks.adelaide.edu.au/s/schopenhauer/arthur/wisdom/>>. 22. 11. 2012.

### Остала литература:

1. Бајрон 2004: Ј. Бајрон, *Дон Жуан*, Београд: Народна књига.
2. Бајрон 2012: Byron, Lord. *Manfred*. <<http://www.bartleby.com/18/6/34.html>>. 11. 11. 2012.
3. Бањан н.д.: Bunyan, John. *The Pilgrim's Progress*. <[http://bitflow.dyndns.org/english/JohnBunyan/The\\_Pilgrims\\_Progress.pdf](http://bitflow.dyndns.org/english/JohnBunyan/The_Pilgrims_Progress.pdf)>. 21. 2. 2013.
4. Борхес 1963: H. L. Borhes, *Maštarije*, Beograd: Nolit.
5. Вилијамс 1995: T. Williams, *A Streetcar Named Desire*, Oxford : Heinemann Educational Publishers.
6. Волтер 2002: F. M. A. Volter, *Kandid*, Beograd: Narodna knjiga – Alfa.
7. Грин 2012: Green, Aaron. *The Eroica Symphony - Beethoven, Historical Notes on Ludwig van Beethoven's Symphony No. 3, Op. 55. Classical Music*. About.com. <<http://classicalmusic.about.com/od/symphonies/a/aaeroica.htm>>. 2. 5. 2012.
8. Грубин 2008: Grubin, David (dir.). *Napoleon* (February 28, 2008). The Public Broadcasting Service. YouTube. <[http://www.youtube.com/watch?v=tORG\\_\\_mzgF8&hd=1](http://www.youtube.com/watch?v=tORG__mzgF8&hd=1) >. 9. 4. 2012.
9. Елиот 1921: Eliot, T. S. Philip Massinger, *The Sacred Wood*. <<http://www.bartleby.com/200/sw11.html>>. 5. 6. 2012.
10. Закон о управи Ирске 1920: Government of Ireland Act 1920 .Wikipedia, the free encyclopedia. <[http://en.wikipedia.org/wiki/Government\\_of\\_Ireland\\_Act\\_1920](http://en.wikipedia.org/wiki/Government_of_Ireland_Act_1920)>. 4. 9. 2012.
11. Irish Land Acts: Irish Land Acts. Wikipedia, the free encyclopedia. <[http://en.wikipedia.org/wiki/Irish\\_Land\\_Acts#Wyndham\\_Land\\_28Purchase.29\\_Act\\_1903](http://en.wikipedia.org/wiki/Irish_Land_Acts#Wyndham_Land_28Purchase.29_Act_1903)>. 20. 9. 2012.
12. Јејтс 1991: W. B. Yeats, Cathleen Ni Houlihan, у: J. P. Harrington (Ур.), *Modern Irish Drama*, New York, London: W. W. Norton & Company, 3-11.

13. Јејтс 2007: W. B. Yeats, *The Celtic Element in Literature*, у: W. B. Yeats, *The Collected Works of W.B. Yeats Volume IV: Early Essays*, New York: Simon and Schuster, 128-138.
14. Меколи 1885: Macaulay, Hon'ble T. B. Minute by the Hon'ble T. B. Macaulay, dated the 2nd February 1835. Columbia University in the City of New York. <[http://www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00generallinks/macaulay/txt\\_minute\\_education\\_1835.html](http://www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00generallinks/macaulay/txt_minute_education_1835.html)>. 18. 9. 2012.
15. Монтен 1958: M. Montaigne, *The Complete Essays of Montaigne*, Stanford: Stanford University Press.
16. Монтесинос 1511: Montesinos, Antonio de. Sermon (1511). Digital History. <[http://www.digitalhistory.uh.edu/learning\\_history/spain/spain\\_montesinos.cfm](http://www.digitalhistory.uh.edu/learning_history/spain/spain_montesinos.cfm)>. 4. 9. 2012.
17. Мур 1999: Moore, Richard. To Josephine, May 13, 1796. *Napoleonic Guide*. <<http://www.napoleonguide.com/lovejos5.htm>>. 11. 4. 2012.
18. Пелагије n.d.: Pelagius. Defense Of The Freedom Of The Will. Sean Multimedia. <[http://www.seanmultimedia.com/Pie\\_Pelagius\\_Defense\\_Of\\_The\\_Freedom\\_Of\\_The\\_Will.html](http://www.seanmultimedia.com/Pie_Pelagius_Defense_Of_The_Freedom_Of_The_Will.html)>. 16. 7. 2012.
19. Пинтер 2005: Pinter, Harold. Art, Truth, and Politics, Nobel Lecture. Nobelprize.org. <<http://www.nobelprize.org/mediaplayer/index.php?id=620>>. 21. 9. 2012.
20. Русо 2012: Rousseau, Jean Jacques. *The Confessions of Jean Jacques Rousseau, Complete*. The Project Gutenberg EBook. <<http://www.gutenberg.org/files/3913/3913-h/3913-h.htm>>. 2. 11. 2012.
21. Сидни 2001: Sidney, Sir Philip. *The Defense of Poesy*. Bartleby.com. <<http://www.bartleby.com/27/1.html>>. 2. 4. 2012.
22. Сокуров 1987: Сокуров, Александр (Ред.). *Фантазија по мотивам пьес Б. Шоу "Heartbreak House" („Дом Где Разбиваются Сердца“): Скорбное Бесчувствие (1987) [Играни филм]*. Ленфильм, Первое Творческое Объединение.
23. Субрамањан 2004: Subrahmanyam, Sanjay. The Stuff of Which History is Made: A Brief Conversation with Carlo Ginzburg. *The Hindu, Online edition of India's National Newspaper*. <<http://www.hindu.com/nic/ginzburg-interview.htm>>. 7. 6. 2012.
24. Хол 1901: H. F. Hall, *Napoleon's Letters to Josephine 1796-1812*, London: J. M. Dent & Co.
25. Џојс 2004: Џ. Џојс, *Портрет уметника у младости*, Београд: Библиотека Новости.
26. Шекспир 1948: В. Шекспир, *Трагедија Јулија Цезара*, Београд: Просвета.
27. Шекспир 1963: В. Шекспир, *Dva viteza iz Verone, Vesele žene vindzorske, Ravnomerom – komedije*, Београд: Kultura.

**ОБРАЗАЦ 1.**

**Изјава о ауторству**

Потписана Биљана Влашковић

број уписа

**Изјављујем**

да је докторска дисертација под насловом *Историја у драмском стваралаштву Џорџа Бернарда Шоа: текст, контекст и метатекст* резултат сопственог истраживачког рада,

- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршила ауторска права и користила интелектуалну својину других лица.

У Крагујевцу,

5.11.2013.

**Потпис аутора**

*Биљана Влашковић*

## ОБРАЗАЦ 2.

### Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора: Биљана Влашковић

Број уписа:

Студијски програм:

Наслов рада: *Историја у драмском стваралаштву Џорџа Бернарда Шоа: текст, контекст и метатекст*

Ментор: др Радмила Настић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу.

Потписана Биљана Влашковић

### Изјављујем

да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предала за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета у Крагујевцу.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Крагујевцу.

Потпис ауторке

У Крагујевцу, 5.11.2013.

Биљана Влашковић

### ОБРАЗАЦ 3.

#### Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Крагујевцу унесе моју докторску дисертацију под насловом:

*Историја у драмском стваралаштву Џорџа Бернарда Шоа: текст, контекст и метатекст,*

која је моје ауторско дело.

Дисертацију сам предала у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Крагујевцу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучила.

1. Ауторство
2. Ауторство – некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, чији је кратак опис дат на обрасцу број 4.).

Потпис аутора

У Крагујевцу, 5. 11. 2013.

Ђурица Влашковић